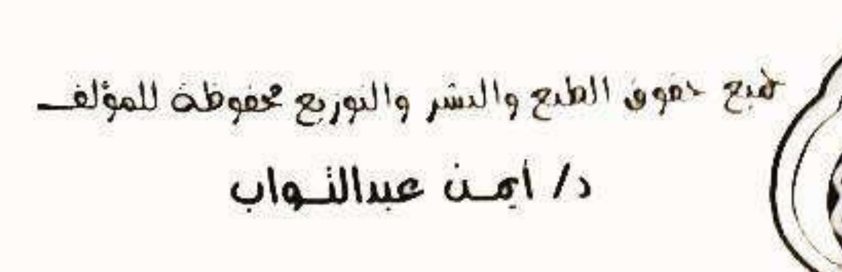


عنوان الكتاب	الأسطورة والفن عند الاغريق والرومان.
المقاس	٢٤ سم × ١٧ سم.
رقم الإيداع	٢٠٧٢٦ / ٢٠١٦
الترقيم الدولى	I.S.B.N. ٩٧٨ – ٩٧٧ – ٥٣٨٧ – ١٩ – ٦
الطباعة	مكتبة العبير للنشر والتوزيع – ٣ ش الحرية أمام مديرية المساحة – الزقازيق – محافظة الشرقية ت. ف/ ٠٥٥٢٣٢٨٤٢٠.
البريد الإلكترونى	alabeerprint@gmail.com

الطبعة الأولى

١٤٣٧ هـ - ٢٠١٦ م



الأسطورة والفن عند الإغريق والرومان

د. أيمن عبد التواب

أستاذ الأساطير المساعد بقسم الحضارة الأوربية القديمة

كلية الآداب – جامعة عين شمس



الطبعة الأولى

القاهرة – ٢٠١٦

Ayman.abdeltwab@art.asu.edu.eg


إلى عرائس الفن وحوريات الخيال...
إلى أميرات عالمى المسحور
وبطلات حكاياتى الأسطورية
إلى أغلى كنوزى وأعز ما أملك
أهدى هذا الكتاب
مريم
وفرح

المحتـــــوى

محتوى التصويرات

محتوى الأشكال

مقـــــدمـــــة

يدين الفن الإغريقى بالفضل للأسطورة فى معظم موضوعاته، على حين يمثل الفن بالنسبة للأسطورة أحد مصدرين- جنبا إلى جنب بجوار الكتابة- من المصادر التى حافظت على الموروث الأسطورى. وانطلاقا من هذه العلاقة ذات الفائدة المتبادلة فإن دراسة الكيفية التى عرض بها الفن الحكايات الأسطورية لا تقل أهمية عن الدراسات التى تتعامل مع المعالجات الأدبية للموضوعات الأسطورية، أو الدراسات التى تتحدث عن تأثير الأسطورة على الأدب، فكلاهما نهل من الأساطير وكلاهما صانها من الفقدان والضياع. يقول بلوتارخوس إن "سيمونيديس يطلق على الرسم **الشعر الصامت**، ويطلق على الشعر **الرسم المتكلم**" (Glor.Ath.3).

خلّف الفنانون الإغريق والرومان ميراثا ثريا من الأعمال الفنية القائمة على موضوعات أسطورية. تتسم هذه الأعمال بقابليتها للتطوير وتغير أساليب التعبير من فنان لفنان ومن عصر لآخر، ومن منطقة لغيرها، وبالتالى تعددت طرق عرض الحكاية الأسطورية فى الفن، أو ما يمكن أن نطلق عليه طرق عرض "الرواية الفنية". يميز كارل روبرت C. Robert فى عمله Bild und Lied (1881) بين ثلاثة أنواع من المخططات السردية: "الرواية الكاملة" Kompletive Verfabren، و"رواية الموقف" Situationsbilder، و"الرواية الحلقية" Chroniken-Stil (أو Bildercyklen). طور فيتشهوف F. Wichhoff مصطلحات روبرت، فى عمله Die Wiener Genesis (1895)، والذى تمت ترجمته إلى الإنجليزية على يد سترونج E. Strong بعنوان: Roman art; some of its principles and their application to early Christian painting (1900) فاستبدل مصطلح Chroniken-Stil بمصطلح "الرواية المتواصلة" Continuirende Darstellungsweise، إلا أنه مع ذلك أبقى على التقسيم الثلاثى لروبرت. استمرت نفس البنيات عند فيتسمان K. Weitzmann فى دراسة قدمها عام ١٩٤٧ عن أصل التصوير الفني فى الكتب المصورة (اللفائف والمخطوطات) Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of

Text Illustration. ويمكن اعتبار هذا العمل، بالإضافة لعملى روبرت وفيتشهوف، من الأعمال التى وضعت أساس الدراسات المرتكزة على الرواية فى الفن القديم. لفتت هذه الدراسات الانتباه إلى فكرتى الزمان والمكان داخل التصوير الفني، وأن هناك رابط بين التصوير الفنى والعالم الواقعى تم الحفاظ عليه. اهتمام فيتسمان ببعد الزمان قاده إلى نحت مصطلح "رواية متزامنة" Simultaneous كبديل لمصطلح روبرت Kompletive Verfabren، وهو الطراز الذى يتم فيه تركيب لحظات متعددة من الحكاية فى نفس التصوير. وتعود هذه التقنية إلى العصر الأرخى من الفن الإغريقى. استبدل كذلك فيتسمان مصطلح روبرت Situationsbilder بمصطلح " الرواية أحادية التصوير" أو "أحادية المشهد" Monoscenic، وهو مشهد يؤكد على وحدة الزمان والمكان عن طريق تقديم تصوير واحد للحظة واحدة ومكان واحد، وهو الأسلوب الذى أصبح مميزا فى العصر الكلاسيكى، وإن كان هناك نماذج له تعود للقرن السابع ق.م. بدأت حدود التصوير الأحادى للرواية يتلاشى عندما طور الفنانون- وفقا لوجهة نظر فيتسمان- الأسلوب الحلقى للرواية التصويرية فى العصرين الكلاسيكى والهيللينستى عن طريق تصوير كل تغير فى المواقف والأحداث فى النص وكذلك فى التصوير نفسه، فابتكر الفنان سلسة من البنيات المتعاقبة مع وجود أحداث مركزية منفصلة، وكرر الشخصيات الفاعلة فى مجمل العمل، وراعى فى نفس الوقت وحدة الزمان والمكان. إنه أسلوب أشبه بالمقاطع السينمائية Filmstrips فى عصرنا الحديث. انتشرت مصطلحات فيتسمان فى المراجع الإنجليزية بينما انتشرت مصطلحات روبرت وفيتشهوف فى المراجع والدراسات الألمانية. وإن كان الباحثون يفضلون مصطلح فيتشهوف Contineous لتصنيف الرواية التى تظهر فيها المشاهد كإفريز بدون توقف.

يرى هيميلمان N. Himmelmann فى عمله Erzählung und Figur in der Archaischen Kunst (1967) أن الشخصيات فى الأعمال الفنية أشبه برموز الكتابة الهيروغليفية، فتصوير بعضها منفردا قد يحمل إشارة إلى حكاية ما، بينما تركيب نفس الشخصية مع غيرها يشير إلى رواية أخرى.

حدث بعض التطوير حينما ظهرت محاولات لإضافة فئات جديدة للفئات الثلاث المعروفة. استخدم سنودجراس A.M. Snodgrass فى عمله Narration and Allusion in Archaic Greek Art (1982) مصطلح "الرواية الإجمالية" Synoptic. الرواية الإجمالية تصور مشهد واحد وتظهر فيه الشخصية أو الشخصيات مرات متعددة داخل إطار للتعبير عن أحداث متعددة تحدث. يؤدى هذا إلى تعاقب الأحداث لتصبح غير واضحة داخل الرواية. توفر الرواية الإجمالية الإشارات البصرية التى تنقل تسلسل الأحداث، لكنها تظل صعبة فى فك شفرته على أولئك الذين لا يعرفون القصة.

يفترض هرويت J.M. Hurwit فى عمله The Art and Culture of Early Greece, 1100-480 B.C. فئة جديدة هى "الرواية المتسلسلة" Serial، والتى يعرفها بوصفها أسلوب رواية أسطورة واحدة فى سلسلة من لوحات متجاورة مكونة من نفس الأسطورة، حيث تظهر الشخصيات ولكن لمرة واحدة. ويظهر هذا الأسلوب فى الأعمال الفنية التى تعود للقرن السابع ق.م.، مما يجعل ظهور الصور المتعددة يبدو أسبق مما كنا نفترض. يفترض كذلك هرويت وجود فئة أخرى فى هذا العصر هى فئة "الرواية التصاعدية" Progressive وهو المصطلح الذى استخدمته هاريسون E. Harrison فى مقاله E. B. Harrison, "Direction and Time in Monumental Narrative Art of the Fifth Century B.C.," AJA., 78 (1983) من قبل لتعريف فن القرن الخامس ق.م، والذى يتمثل فى مشهد واحد به أحداث عدة دون تكرار للشخصيات فى إطار تصاعد زمنى من جزء فى التصوير إلى آخر. يفترض شابيرو فئة أخرى هى فئة "الرواية الموحدة" Unified فى الحالة التى يوجد بها مشاهد متعددة تنتمى لنفس اللحظة الزمنية، لكن كل مشهد يشغل حيزا مختلف. ويضيف كونيلّى للفئات السابقة "الرواية المقطعية" التى تعتمد على تصوير مشاهد متنوعة فى قصة واحدة طويلة وعلى الرغم من أن هذه المشاهد غير متزامنة إلا أنه يمكن النظر إليها بوصفها تنويع فى "الرواية التصاعدية".

أدى هذا الاهتمام بتصوير الروايات الأسطورية فى الفن الإغريقى إلى توجه بعض الباحثين نحو نظريات علم السرد الأدبية بغية الوصول لتصنيفات جديدة ومصطلحات مناسبة. يظهر ذلك فى المقالات المجمعة التى أشرف على تحريرها هوليداى P.J.

Holliday فى عمل بعنوان Narrative and Event in Ancient Art، وقد قدم من قبله بيرار C. Bérard وصف للمقاربة السيميائية وتحليلها للتصويرات وما تحمله من دلالات.

نسعى من خلال هذا العمل إلى تقديم صورة مبسطة عن أقدم وسائل العرض البصرى للأسطورة الإغريقية، وهى الأعمال الفنية، والتى تعكس الصورة الذهنية المتكونة فى مخيلة الإغريقى، حينما كان يستمع إلى الرواية الأسطورية أو يقرأها. يمهد هذا العمل فى شقه الأول بالخطوط العريضة المرجو منها أن يتمكن القارئ من فهم طبيعة الأساطير الإغريقية وأهم ملامحها وسماتها، ثم يتطرق بعد ذلك إلى الكيفية التى تعامل بها الفنانون مع الموضوعات الأسطورية، وكيف سعوا لجعل الرواية المرئية تؤدى بكفاءة نفس دور الرواية المسموعة أو المقروءة عن طريق مساعدة المتلقى فى التعرف على مضمون المشهد، وشخصياته، والأسطورة التى ينتمى إليها أو يجسدها. كما يستعرض الكتاب أيضا أثر الرواية الأدبية على التصوير الفني، ويعرض للمرات التى كان فيها الفن متفردا فى روايته، حينما عرض روايات ليس لها نظير فى المصادر الأدبية أو روايات تختلف عن الروايات الأدبية، مما يؤكد على أهميته كمصدر من مصادر السرد. ولا شك أن بعض الأعمال الفنية بعثت الحياة من جديد فى موضوعات أسطورية لم تعد محل اهتمام، وجعلتها تعود إلى بؤرة الاهتمام. وطالما تحدثنا عن نجاح بعض الفنانين فى تحقيق غايتهم عن طريق تقديم مشهد واضح لا لبس فيه، فإنه من الضرورى تقديم حالات تمثل نماذجا على الخلط والإخفاق فى تحقيق هذه الغاية. يلقى كذلك هذا العمل الضوء على السبل التى مهدها بعض الفنانين وسلكها من بعدهم آخرون، من الذين وجدوا فى أسلوب العرض الجديد المبتكر هذا الوصفة المثالية لتقديم نوعيات من نفس الطراز وعلى نفس الغرار.

اتبعت فى كتابة أسماء الأعلام بالحروف اللاتينية على الأشكال الأكثر شيوعا ولا أدعى أنها تخضع برمتها لمنهج محدد، حيث جاء بعضها معتمدا على الأصل اليونانى، وبعضها على الشكل اللاتينى، وذلك نظرا لأن بعض الشخصيات الأسطورية الإغريقية ليس لها مقابل عند الرومان. كما حرصت على الاستعانة بالحروف اليونانية فى أضيق الحدود. واستخدمت كلمة إغريقى بالتبادل مع كلمة يونانى، وكلاهما يحمل نفس المدلول.

اعتمد هذا العمل فى معظم مادته الفنية على كتاب Images of Myths in Classical Antiquity من تأليف سوزان وودفورد Susan Woodford من إصدارات

جامعة كمبريدج لعام ٢٠٠٣. مع الاستعانة بالدراسات ذات نفس الاهتمام، فى مراجعة بعض التفاصيل، وعلى رأسها ما يلى:

C. Robert, Bild und Lied (1881), W.H. Rau, Greek Art: Embodying Greek Mythology (1889), C. E. Mann, Greek Myths and Their Art: The Greek Myths as an Inspiration in Art and in Literature, (1907), K. Weitzmann, Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration (1947), K. Schefold, Myth and Legend in Early Greek Art (1966), N. Himmelmann, Erzählung und Figur in der Archaischen Kunst (1967), J. Henle, Greek Myths: Vase Painter's Notebook (1974), R. Brilliant, Visual narratives: storytelling in Etruscan and Roman art (1984), T.H. Carpenter, Art and Myth in Ancient Greece (1991), G. Ahlberg-Cornell, Myth and Epos in Early Greek Art: Representation and Interpretation (1992), K. Schefold, Griechische Sagenbilder, five-volume (1964–1993), S. Woodford, The Trojan War in Ancient Art (1993), H. A. Shapiro, Myth Into Art: Poet and Painter in Classical Greece (1994), M. J. Anderson , The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art (1997), A. Snodgrass, Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art (1998), M. Stansbury-O'Donnell , Pictorial Narrative in Ancient Greek Art (1999), J. P. Small, The Parallel Worlds of Classical Art and Text (2008), K. Junker, Interpreting the Images of Greek Myths: An Introduction (2011), L. Giuliani, Image and Myth: A History of Pictorial Narration in Greek Art (2013).

بقى أن نشير إلى أن هذا الكتاب هو محاولة متواضعة لملء فراغ المكتبة العربية من الدراسات العلمية التى تعالج التناول الفني للموضوعات الأسطورية عند الإغريق

والرومان. والعمل الوحيد فى المكتبة العربية، الذى سعى-من وجهة نظرنا- لرصد العلاقة بين الأسطورة والفن قبل هذا العمل، هو كتاب "أساطير الإغريق ابتداع وإبداع" (٢٠٠٧) للأستاذة الدكتورة منى حجاج. وعلى الرغم من الجهد المبذول فيه والمتعة التى يجدها المطالع فى الربط بين الأساطير الإغريقية والأعمال الفنية، إلا أنه مختلف فى وجهته وفكرته عن هذا العمل، حيث تنقسم الدراسات العلمية الموجودة فى مجال تناول الفن للأساطير الإغريقية والرومانية إلى ثلاثة أنواع:

(أ) دراسات تضع مضمون الروايات الأسطورية جنبا إلى جنب مع الأعمال الفنية لتقديم صورة متكاملة وممتعة، وتكتمل الفائدة منها حينما تعضد الروايات بالمصادر الأدبية، فتصبح بذلك مرجع استرشادى يساعد القارئ على الإطلال على الحكايات الأسطورية والإلمام بخطوطها العريضة. وينتمى كتاب "أساطير الإغريق ابتداع وإبداع" إلى هذا النوع.

(ب) دراسات تقارن بين المعالجات الشعرية والمعالجات الفنية، فتضع الروايات الواردة فى الملاحم ودوائرها، والشعر الغنائى، والأعمال الدرامية، وما إلى ذلك من صنوف الشعر فى موازنة مع الأعمال الفنية؛ لرصد التأثير والتأثر، والأصالة والتقليد.

(جـ) دراسات تهتم بتحليل الاعمال الفنية ذات الموضوعات الأسطورية، وتبحث فى منهجية العرض، وأساليبه، ووسائله، وتقيّم مهارة الفنان فى توصيل فكرته، وقدرته الإبداعية فى مساعدة المتلقى على التعرف على المشهد وهويات الشخصيات وتحديد الأسطورة. وتهدف مثل هذه الدراسات إلى محاولة التوحد مع الفنان ورؤية الصورة الذهنية التى صورها فى مخيلته، وهو يفكر فى أسطورة ما، وفهم آلياته فى تجسيد هذه الصورة الذهنية. وينتمى كتابنا إلى هذا النوع من الدراسات.

والله ولى التوفيق

القاهرة فى الأول من أبريل ٢٠١٦

أيمن عبد التواب حسن

الفصل الأول

ماهية الأسطورة ورحلتها فى العصور القديمة

تعريف الأسطورة ومصطلحاتها وأنواعها

تترسب فى ذاكرة كل أمة من الأمم موروثات حكوية يتجسد فيها تاريخها وتترسب فيها ملامح ثقافتها. هذه الموروثات الحكوية نطلق عليها اليوم **الأساطير**. على الرغم من سعى الباحثين المتكرر للوصول إلى تعريف جامع مانع أو حتى توافقى للمقصود بالأساطير، إلا أن هذا السعى لم يفض إلى نتيجة مرضية. ولم يكن هناك سبيل أفضل من القبول بالتعريف المبدئى الذى قدمه بركيرت Burkert: أن الأسطورة هى **"حكاية تقليدية"**[١] بمعنى أنها موروث جمعى مجهول المؤلف ينتقل من شخص لآخر، ومن جيل للتالى، وكل شخص نقلها أسهم فى تشكيلها بطريقة ما. وهذه الحكايات جميعها تم نقلها شفاهة فى معظم الحضارات (وإن كانت فى المجتمعات الكتابية من الممكن أن تنقل أيضا كتابة).

تصور الإغريق أن تاريخ الكون يقع فى ثلاثة عصور كبرى؛ وفقا للشخصيات التى لعبت الدور البارز فى كل عصر، وكان لها السيادة على الأحداث فيه. فقسموا العصور إلى **عصر الآلهة، وعصر الأبطال، وعصر البشر**. تسبق الآلهة الرجال والنساء فى الوجود والقدم، بينما مهد الأبطال والبطلات بدورهم العالم للبشر الفانين. وقد انبنى على ذلك أن الباحثين فى علم الأساطير فى العصر الحديث، حينما صنفوا هذه الحكايات، وضعوها فى ثلاثة أنواع. يطلق على الأنواع الثلاثة مجتمعة **"أساطير"**، والتى عرفها الإغريق بالميثولوجيا Mythologia بدءا من أفلاطون. وقد تحولت هذه الكلمة فى الإنجليزية إلى Mythology. إلا أن كلمة Mythology، بالإضافة إلى أنها تعنى مجموعات الحكايات الأسطورية الخاصة بثقافة ما، فإنها تعنى أيضا **علم الأساطير**. فكلمة myth اشتقت على يد هينى Heyne (١٧٩٢-١٨١٢) من الكلمة اليونانية muthos، والتى كان من معانيها "حكاية"، وفى الفترات المتأخرة أصبحت تشير أكثر إلى الحكاية الكاذبة أو غير المعقولة.

---

[١] - يشير بركيرت إلى أن الأسطورة عبارة عن **"حكاية تقليدية ذات إحالة ثانوية جزئية لشئ ما ذى أهمية جمعية"**.
Burkert (W.), Structure and History in Greek Mythology and Ritual, University of California Press, 1979, p.23.

أما الشق الثانى من كلمة Mythology فمشتق من كلمة logos اليونانية، والتى من معانيها "علم". إلا أنه من الجدير بالذكر أن كلمة logos كانت تعنى أيضا حكاية، وفى الفترات المتأخرة- على وجه الخصوص بعد أفلاطون- أصبحت تشير إلى الحكاية الصادقة أو المعقولة[١] أدى هذا الازدواج فى المعنى إلى أن كلمة Mythology أصبحت تعنى مجموعات الأساطير الخاصة بثقافة ما أو عصر معين، وتعنى كذلك علم الأساطير، ولذلك فإن بعض الكتب التى تحمل اسم Greek Mythology قد تكون مجرد كتب مرشدة إلى الروايات الخاصة بالأساطير، أو قد تكون كتب تشرح مناهج ومدارس علم الأساطير، وكيفية تفسير الأسطورة الإغريقية.

قبل أن يظهر مصطلح Myth ليشير إلى الأسطورة، كان المصطلح الرومانى fabula هو المصطلح المستخدم فى الغرب لوصف هذا النوع من الحكايات. إلا أنها مفردة عامة تشير إلى أية حكاية، صادقة كانت أو كاذبة.

قسم الباحثون المحدثون الحكايات الأسطورية إلى ثلاثة أنواع هى: Myth (أسطورة)، و Saga (حكاية بطولية)، و Märchen (حكاية شعبية). وكما يتضح من خلال هذا التقسيم أن هناك تداخل بين Myth التى تعنى حكاية أسطورية بصفة عامة، وMyth التى تعنى (أسطورة مرتبطة بعالم ما وراء الطبيعة)، والتى تندرج ضمن النوع الأول، بمعنى أننا إذا اتبعنا التقسيم المنطقى فإن الحكايات بصفة عامة (نوع) والحكاية الأسطورية بمفهومها الواسع Myth (جنس) والأسطورة Myth (فصل)، وبالتالي فإن المصطلح المستخدم للجنس والفصل واحد، مما يؤدى للتداخل. ولذا وجب أن ننوه إلى أن ذكر كلمة

---

[١] - اهتم العديد من الباحثين بالتوظيف الاصطلاحى لكلمتى muthos وlogos فى المصادر الإغريقية، وبحثوا عن إمكانية وجود فروق فى الاستخدام، ومدى إدراك الإغريق للفرق بين الرواية الأسطورية وغيرها من الروايات الواقعية، وقد أضاف البعض إلى هذين المصطلحين مصطلح ainos والذى يرتبط بالحكاية التلميحية التى كان يرويها أيسوبوس والتى كانت تروى بهدف إرشادى أو وعظى. راجع على سبيل المثال:
مارسيل ديتيان، اختلاق الأسطورة، ترجمة د. مصباح الصمد، ومراجعة د. بسام بركة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨، ص ١٢٩ وما بعدها؛ إسلام على ماهر، "مفهوم AINOΣ فى الإلياذة والأوديسية"،(رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: فريد حسن الأنور، أيمن عبد التواب حسن، كلية الآداب جامعة عين شمس، ٢٠١٦.
Van Dijk (G.J.), Ainoi, Logoi, Mythoi: Fables in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek Literature, Brill, New York, 1997; Wians (w.), Logos and Muthos: Philosophical Essays in Greek Literature, Suny Press, New York, 2009; Fowler (R.), "Mythos and Logos", The Journal of Hellenic Studies, Vol. 131 (2011), p. 45-66.

Myth فى الكتب الأجنبية لا يعنى بالضرورة "أسطورة مرتبطة بعالم ما وراء الطبيعة"، ولكنه من الممكن أن يعنى "حكاية أسطورية دون تصنيف"، وبالمثل إذا عكسنا الفكرة. ومن ثم فإن من الباحثين العرب من يفضل- لعدم التداخل- أن يستخدم مصطلح "ميثولوجيا"، حينما يتحدث عن الحكايات الأسطورية بصفة عامة، ومصطلح "أسطورة" حينما يتحدث عنها بوصفها أحد الأنواع الثلاثة.

يمكن القول ببساطة أن الحكايات ذات الصلة بعصر الآلهة ترتبط نسبيا بمصطلح Myth (الأسطورة)، وحكايات عصر الأبطال ترتبط بـمصطلح Saga (الحكاية البطولية)، أما حكايات عصر البشر فتناسب التاريخ والسير.

وينصب تركيزنا فى هذا الكتاب على شخصيات العصرين الأول والثانى، ومن ثم على حكايات هذين الجيلين، ونقصد بهذه الحكايات: الأسطورة والحكاية البطولية.

دعونا نلقى نظرة عن كثب على المرحلتين اللتين تقوم عليهما الأساطير الكلاسيكية (الأساطير الكلاسيكية نقصد بها هنا أساطير اليونان والرومان). أول عصر هو عصر الآلهة. ترتبط الشخصيات الرئيسية فى هذه الحكايات بالعالم القديم فيما قبل ظهور الإنسان. وتعد طبقة "الآلهة" طبقة عريضة، لأنها تتضمن علاوة على الآلهة الكبرى المألوفة فى العبادات، آلهة أخرى كثيرة أقل مكانة ومرتبة، وكذلك عناصر الطبيعة المشخصة، مثل الأرض، والسماء، والأجرام السماوية، التى تشكل فى الأساطير الإغريقية أيضا كائنات مقدسة. القصص التى تتعامل مع هذه الفترة تحكى كيف نشأ الكون، وكيف تأسس النظام الكونى وعالم الآلهة. إنها تسرد كيف ولدت الآلهة الرئيسية، وكيف حصلوا على امتيازاتهم (كيف صار زيوس حاكما على الآلهة، كيف صار أبوللون مسئولا عن العرافة...وما إلى ذلك)، وكيف نشأت عباداتهم. تحكى الأساطير كذلك كيف أتى أول إنسان للوجود، وتتحدث عن علاقة البشر بالآلهة، ولماذا صارت طبيعة الحياة البشرية على ما هى عليه. الحكايات التى تتحدث عن هذه الفترة أصطلح حديثا على تسميتها **"أساطير"** Myths، شخصياتها الرئيسية عادة من الآلهة، ومحيطها الزمنى هو الماضى البعيد، وموضوعاتها المعروفة هى نشأة الكون وعلاقة العناصر المكونة له ببعضها البعض، حيث تقدم تفسيرا لكل شيء، أى تفسر الكون بأكمله وكل ما فيه.

العصر الثانى هو عصر الأبطال، حيث عاش الرجال والنساء الخالدون ومعاصروهم. استقر هؤلاء الأشخاص فى بلاد اليونان، وأسسوا أسرا عريقة، وانتصروا على مسوخ مرعبة، وأنشأوا مدنا شهيرة، واشتبكوا فى حروب خلدت ذكراها، وتولوا مهاما جساما، ومنهم من خاضوا مغامرات فى عالم الموتى. كان الأبطال ذوى شغف وطموح وقدرات خاصة، وتجرى فى عروق بعضهم دماء إلهية. تصنف الحكايات التقليدية التى تتحدث عن مثل هؤلاء الأشخاص بوصفها **"حكايات بطولية"** Sagas. كانت شخصياتها الرئيسية أفرادا ينتمون إلى عائلات مشهورة، وخلفيتهم الزمنية أحدث من زمن الأساطير، وهى تميل للمحلية أكثر من الأساطير.

عندما انتصر زيوس على المسخ تيفون، ونظم الكون، صار لدينا **أسطورة**، وعندما انتصر البطل كادموس على تنين آريس، وأسس مدينة طيبة صار لدينا **حكاية بطولية**. ورغم هذه الفروق الحديثة، فإن قصص عديدة لا تقع بالكامل فى فئة أو أخرى: فحكاية الطوفان على سبيل المثال تصنف عادة بوصفها أسطورة، وإن كان الاهتمام الرئيسى فيها منصبا على المخلوقات البشرية، أى بطل الطوفان ديوكاليون وزوجته بيرها. على عكس ذلك نجد قصة اختطاف هاديس لبرسيفونى، والتى تركز بشكل أساسى على الآلهة، وانعكس تأثيرها على عالم البشر، وهو ما يحدث عادة فى الحكايات عن الأبطال مؤسسى الحضارات. ويعتبر الأساس التاريخى المزعوم الذى تتضمنه الأساطير والحكايات البطولية –على عكس الحكايات الشعبية- معيارا قد يعتمد عليه. فبعض الحكايات البطولية يمكن أن يقبلها شخص بوصفها ذات أساس حقيقى، بينما قد يرفضها آخر بوصفها رواية لامعقولة مثيرة للسخرية، وبالمثل نفس الأسطورة التى تثق فى مصداقيتها منطقة بأكملها، قد لا يكون لها أية مصداقية فى منطقة أخرى.

الحكاية الشعبية Märchen، على عكس الأسطورة والحكاية البطولية، تتم رواية الحكاية الشعبية بوصفها حكاية خيالية، ولهذا السبب فإن شخصياتها على الأغلب لا تخاطب بأسمائها، بل تحدد هوياتها عن طريق ذكر جنسها أو وظيفتها أو صفاتها أو الأماكن التى أتت منها (الأميرة، أسد، أثينى....)، أو تحمل أسماء عامة شائعة، وتجرى أحداثها فى مكان عام (مدينة، ريف، فى أحد الطرق...)، وتتم فى الماضى غير المحدد (ذات يوم، فى يوم من ذات الأيام...)، على سبيل المثال تروى الحكاية الشعبية الإغريقية القديمة، كان الحطاب

ذات يوم يقطع الأشجار بجوار النهر، فسقطت بلطته من يده. وحملتها العاصفة إلى الماء، فجلس يبكى عند ضفة النهر، مستدرا الشفقة عليه. جاءه الإله هيرميس، وسأله عن سبب بكائه. بعد أن أخبره الحطاب، نزل الإله للماء، رافعا بلطة ذهبية، وسأل الحطاب إذا ما كانت هذه بلطته، وعندما قال الرجل أنها لا تخصه، نزل الإله مرة أخرى وأحضر بلطة فضية، وسأله نفس السؤال، فأجابه الرجل بنفس الرد. وتقديرا لأمانته أحضر له الإله بلطته. وترك له البلطتين الأخرتين. جمع الحطاب رفاقه وروى لهم ما حدث له. وبعد ذلك ذهب أحد رفاقه لنفس النهر، وألقى عن قصد بلطته فى تيار النهر، وبدأ فى العويل. ظهر له الإله هيرميس، كما فعل من قبل مع صديقه، وجلب له البلطة الذهبية، وسأله إذا ما كانت تخصه، فأجاب بجشع أنها بلطته المفقودة، فلم يعطه هيرميس البلطة الذهبية ولا بلطته الأصلية.[١] راوى هذه الحكاية لم يذكر اسم الحطاب الأمين، ولا الحطاب الجشع، ولم يضع الأحداث فى مكان معين، ولا زمان محدد، إذ لم يكن مهما بالنسبة له أن يقنع أحدا أن هذه الأحداث وقعت بالفعل؛ لأن هدف الرواية كان الإمتاع، أو ترسيخ مبدأ أخلاقى، أو كلاهما معا. وهى بذلك تختلف عن الأسطورة والحكاية البطولية.

كيف نشأت الأساطير الكلاسيكية ؟

ترجع أصول الأساطير الإغريقية إلى تاريخ ضارب فى القدم؛ إذ تعبر عن موروث ثقافى لحضارات عدة، منها ما قضى ومضى، ومنها ما ارتقى وبقى.

تعود أولى الثقافات التى حملت بقاياها الأساطير الإغريقية إلى العصر البرونزى المبكر والوسيط فى تاريخ بلاد اليونان، فيما بين عامى ٣٠٠٠ ق.م - ١٦٠٠ ق.م. المكان هو جزيرة كريت، حيث موقع الحضارة التى أطلق عليها السير أرثر إيفانز Arthur Evans (١٨٥١ - ١٩٤١م) اسم الحضارة المينوية نسبة إلى الملك الأسطورى مينوس. رددت الأساطير الإغريقية صدى ذكرى هذه الحضارة القديمة، وتحديدا فى الأساطير التى تخص قصر مينوس وسلالته. وربما انتقلت هذه الذكريات مع انتقال بعض سكان جزيرة كريت إلى أرض البلقان، بعد الدمار الذى لحق بجزيرتهم، ونال فى طريقه من مبانيها الضخمة وقصورها المنيفة.

---

[١] - تنسب هذه الحكاية إلى أيسوبوس ويضعها بيرى Perry فى تصنيفه تحت رقم (١٧٣) بعنوان: "The Honest Woodcutter".

فى مواجهة جزيرة كريت وعلى أرض البلقان وفى نفس الفترة تقريبا، كان يسكن الأرض سكان بحرمتوسطيون، كانوا يمثلون السكان الأصليين لبلاد اليونان. لم يتبق من حضارتهم سوى بعض الميل فى العبادة نحو الإلهة الأنثى، وبعض الكلمات التى تبقت فى اللغة الإغريقية، وبقايا ذكرى فى الأساطير. وقد عرف هذا الشعب فى الأساطير باسم الشعب البلاسجى. عندما بدأ الإغريق الأوائل دخول شبه جزيرة البلقان حوالى ٢٠٠٠ ق.م. حملوا موروثاتهم الدينية والحكوية من مواطن هجرتهم، وكانوا يتحدثون لغة هندأوربية. بعض الروايات كانت تطورات لموروثاتهم، كما يمكن أن نستنتج من المقارنة مع الشعوب الهندأوربية الأخرى. وقد دخلوا بلاد اليونان فى شكل موجات من الغزو الاستيطانى والهجرات. وعلى الرغم من أن الأساطير تشير إلى وجود هجرات من مصر وليبيا (ساحل أفريقيا) وشرق البحر المتوسط، إلا أن أكثر الهجرات تأثيرا كانت تلك التى أتت من الشمال الشرقى من جهة الأناضول، والتى كانت فى أغلبها من الغزاة الذين يتحدثون لغة هندأوربية (اللغة الأم التى انحدرت منها اللغة اليونانية واللاتينية). لم يأت هؤلاء الوافدون دفعة واحدة، وإنما أتوا على شكل تيارات متقطعة، وما لبثوا أن استقروا، حتى أقاموا المدن ذات الحصون والأسوار، وفرضوا ثقافتهم على المكان، التى لا شك أنها ثقافة قبائل محاربة، فى حين كان السكان الأصليين يعملون فى الرعى والزراعة والصيد. وكما نستنبط من الحكايات الأسطورية فإن السكان الأصليين تقبلوا الغزاة أحيانا، وقاوموهم أحيانا أخرى، وكانت المحصلة فى النهاية حضارة ذات ملامح واضحة عرفت بعد ذلك على يد هينريش شليمان Heinrich Schliemann (١٨٢٢-١٨٩٠م) باسم الحضارة الموكينية. وهى نفس الحضارة التى شن أمراؤها الحرب على الطرواديين. إلا أن هذه الحضارة بدأت فى الإضمحلال، ثم غابت شمسها مع نهاية الألفية الثانية عندما أصابت البلاد حالة من الفوضى العارمة من جراء الغزو الدورى القادم من الشمال الغربى، والذى تسبب فى دخول بلاد اليونان فى فترة تفتقر إلى أدلة تفيد وجود أى شكل من أشكال النهضة والتقدم، لذا عرفت هذه الفترة بعصر الظلام، كما اصطلح على تسميتها فى كتب التاريخ، وهى الفترة التى تمتد من ١١٠٠-٨٠٠ ق.م. تحمل الأساطير بين طياتها بقايا محفوظة تروى عن هذه الهجمات

الدورية. مع ذلك كانت معظم أحداث الحكايات البطولية تدور فى العصر الموكينى. ومن هذا المنطلق أطلق بعض المؤرخين على عصر البرونز المتأخر اسم **"عصر الأبطال"**[1].

مما سبق يمكننا القول أن الأساطير الإغريقية كانت مزيجا من أساطير ثقافات مختلفة، استقرت وانصهرت واندمجت، حاملة ذكرى لحضارات قامت واندثرت على أرض البلقان والجزر المحيطة، مع ما حمله الغزاة على مختلف أجناسهم وأماكن قدومهم. وزاد على ذلك الأساطير التى تكونت نتيجة للأحداث التى استجدت، ومر بها الجميع على أرض اليونان.

ولعل ما زاد من حالة التشابك والخلط والارتباك فى روايات الأساطير هو غياب التدوين. فيمكننا أن نستدل من اللقى الأثرية والمكتشفات على وجود نوعين من الكتابة التصويرية، تنتمى إحداهما للفترات المبكرة المرتبطة بالحضارة المينوية، وتعرف بالكتابة الخطية الأولى، والتى لم تفك شفرتها حتى الآن. والأخرى ترتبط بالحضارة الموكينية وتعرف بالكتابة الخطية الثانية، وقد تمكن العالمان ڤنتريس Ventris (١٩٢٢-١٩٥٦م) وزميله شادويك Chadwick (١٩٢٠-١٩٩٨م)، الذى أكمل بعد وفاة ڤنتريس، من فك طلاسمها[2] إلا أن هذه الكتابات كانت محدودة الانتشار، تستخدم فى إطار رسمى نوعا ما. ومن ثم فقد كانت الروايات الشفهية هى وسيلة انتقال الأساطيرمن شخص لآخر، ومن جيل للتالى، ومن بقعة لغيرها، ونتيجة لذلك صارت الأسطورة عرضة للزيادة والنقصان، والاستبدال، والنسيان، والخلط الناتج عن الترادفات والمجازات وسوء الفهم.

لم تعرف بلاد اليونان التدوين باللغة اليونانية، إلا فى القرن السابع ق.م. وبالتالى لم يتم تدوين الأساطير إلا بعد قرون. رغم ذلك كان هناك وعاء استوعب الكثير من الأساطير، وحافظ عليها من السقوط فى هوة النسيان، حتى وصلت إلى الإغريق فى العصور اللاحقة لعصر الظلام. كان هذا الوعاء هو الإنشاد الحكوى المؤدى من قبل شعراء منشدين. كان هؤلاء المنشدون يستحوذون على الإعجاب والاحترام فى المجتمع اليونانى

---

[1] - على سبيل المثال لا الحصر:
Chadwick (H.M.), The Heroic Age, Cambridge University Press, 1967.

[2] - Chadwick (J.) & Ventris (M.), Documents in Mycenaean Greek: Three Hundred Selected Tablets from Knossos, Pylos, and Mycenae with Commentary and Vocabulary, Cambridge University Press, 1956.

خلال العصرالموكينى وعصر الظلام، وكانوا محل ترحيب فى قصور الأمراء. كانوا يتغنون بأساطير الآلهة، وينشدون عن سير الأبطال فى أداء شعرى مصحوب بالعزف على القيثارة، ويعتمدون على الصياغات والتركيبات الشعرية فى التأليف الآنى[1] ولما كان هؤلاء المنشدون فى معظمهم متجولين، فإنهم كانوا يطوفون بالمراكز الثقافية المختلفة، ويروون ما لديهم من أساطير، ويستمعون إلى أساطير المدن الأخرى، ويقتبسون من منشديها، مضيفين بذلك إلى حصيلتهم الميثولوجية باطراد. هذا بالإضافة للمباريات التنافسية التى ربما كانت تقام فى الحواضر الكبرى، أثناء الاحتفالات الدينية، للإعلان عن المهارات فى الحفظ والنظم والإنشاد، حيث تتحول فيها الأساطير المحلية إلى أساطير قومية، تنتشر بين المدن، وتلقى رواجا بين المنشدين وجمهورهم. استطاع المنشدون التحرك بالأساطير من مكان لآخر، وتحويل بعض الحكايات من المحلية إلى القومية. إلا أن ما نظموه، مع ذلك، لم يكن ليستوعب التراث الأسطورى الشفاهى بأكمله. كما أنه لا يعنى بالضرورة أن بعض الروايات الأسطورية لم تتعرض للفقدان، خاصة تلك التى ظلت مغرقة فى المحلية.

استطاع أحد المنشدين، وهو هوميروس، أن يجمع العديد من الأناشيد فى عملين ملحميين بديعين، يدوران حول الحرب على طروادة، وعودة اوديسيوس من تلك الحرب. وقد اعتمد هوميروس فى هذا على قدرته على الحفظ والتوليف بين ما نظمه غيره من الشعراء المنشدين، وما قدمه هو نفسه من إضافات، تلك الإضافات التى خلفت آثارها على أقدم عمل أدبى إغريقى يستمد موضوعه من الأساطير، ونقصد به ملحمة **"الإلياذة"**. فعلى الرغم من أن أحداثها تدور عن حرب قامت بين الأمراء الموكينيين من بلاد اليونان وبين الطرواديين، خلال عصر البرونز المتأخر، إلا أن ثقافة عصر الحديد (عصر هوميروس) تقفز إلى المشاهد بين الحين والآخر. فتنعكس مظاهر عصر الحديد على الأسلحة والمركبات والعتاد..الخ، وهو ما يوضح كيف يمكن للمؤلف تعويض النقص فى غير المدرك، أو غير

---

[1] - تعرف نظرية الأداء الآنى المعتمد على الصيغ والتراكيب بنظرية بارى/ لورد نسبة إلى أصحابها. تفترض النظرية أن المنشد الشفاهى كان يحمل فى جعبته حكايات لا تحصى، ويعتمد فى تلبية طلبات جمهوره فى أداء أية حكاية تطلب منه على حفظه لصيغ وتركيبات شعرية مؤلفة مسبقا تصف موقفا ما أو شخصا ما، مما يمكن أن يكون منتشرا فى معظم الحكايات، مثل الحرب والزواج والموت، ويقوم عندئذ بتغيير أسماء الآلهة أوالأبطال، شريطة أن يحافظ على الوزن السداسى الملحمى، ويشرع فى الرواية على هذا النحو. عن هذه النظرية راجع:
Lord (A.), The Singer of the Tales, Harvard University Press, 1960.
Foley (F.), Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography, Garland Publishing, New York, 1985

المتصور بما يدركه ويتصوره. فعلى سبيل المثال لا الحصر، إذا لم يكن هوميروس على دراية بشكل العربات الحربية فى العصر الموكينى، فإنه كان يستبدل ذلك بوصف العربة الموجودة فى عصره. ويمكننا أن نقيس على ذلك فى كآفة الأدوات والأسلحة وما إلى ذلك.

وعلى الرغم من أن هوميروس روى فى **"الإلياذة"** و**"الأوديسية"** الكثير من أساطير الآلهة والأبطال، إلا إنه لم يدع أبدا أنه كان معلما لاهوتيا، بل ويمكننا القول أن دوره لم يتعد تجميع الأساطير الخاصة بموضوع واحد، وهو الحرب على طروادة فى قالب ملحمى، تتخلله بعض الأساطير الأخرى التى لا صلة لها بالحرب. مع ذلك لم تستوعب ملحمتا هوميروس كل الأحداث التى دارت سلفا وخلفا، ولذا فإننا نجد تفاصيل ما لم يروه هوميروس فى الملاحم المفقودة، التى تخص الدائرة الطروادية، وغيرها من الأعمال الأدبية.

كان لدى هيسيودوس الذى جاء بعد هوميروس اتجاه واضح ونية معلنة فى الحفاظ على الأساطير، ميراث الأجداد، من الضياع. بعد أن استشعر أن الأجيال الجديدة لا تعرفها، وخشى أن تسقط من ذاكرة الإغريق، فأراد أن يحافظ عليها ويعلمها للأجيال التالية. ويبدو أن هيسيودوس حرص على التعرض للأساطير التى لم يتناولها هوميروس، كما أنه تعامل مع أساطير ذات طابع محلى، متدخلا فى الحكايات بالتنظيم والربط؛ للوصول إلى رواية مقبولة للأساطير النشوئية، ورواية ما دار من أحداث حتى استقر عالم الآلهة، ورسم خريطة من الأنساب توضح علاقة الدم بين الآلهة وبعضها البعض وصولا للأبطال.

جسدت المادة الأسطورية التى قدمها هوميروس وهيسيودوس وغيرهما فى العصر القديم، النبع الذى نهل منه معظم كتاب العصر الكلاسيكى من شعراء وكتاب نثر (الذى بدأ فى الانتشار منذ القرن السادس ق.م.): كتّاب الدراما، والشعراء الغنائيين، ومدونى الأساطير Mythographoi، والمؤرخين، والرحالة، والفلاسفة. كما زاد فى العصر الهيللينستى على هؤلاء كل من الجغرافيين، ومدونى الأساطير وكتاب الملاحم والمليحمات الجدد، وغيرهم من المشتغلين فى صنوف الأدب المستحدثة عند شعراء الأدب السكندرى.

كانت الأساطير الإغريقية، حالها في ذلك حال معظم أساطير الحضارات الأخرى، فى تدفق دائم. وتتغير حالة الثبات التي تخضع لها الحكاية الأسطورية كلما خرجت الكلمات من الفم، أو أعيدت روايتها بطرق مختلفة بواسطة الكتّاب من العصور المتعاقبة.

ننتقل بالحديث إلى تقديم عرض موجز لرحلة الأسطورة فيما بعد الغزو الدورى فى بلاد اليونان.

العصر القديم

انهارت الحضارة الموكينية المزدهرة في آواخر عصر البرونز، حوالي ١١٠٠ ق.م. أمام الغزو الدورى. وقد تبعه انهيار سياسي واقتصادي حاق ببلاد اليونان، التي هاجر العديد من سكانها نازحين من الأراضي السهلية في اتجاه سواحل آسيا الصغرى، حيث أسسوا مستعمراتهم هناك. حاملين فى ذاكرتهم الجمعية ملامح العصر الموكينى بوصفه نموذجا مثاليا، ونظروا إلي أسلافهم بوصفهم **الأبطال** المباركين المقربين إلي الآلهة. فصوروه عصرا زاخرا بالثروات المادية والأمجاد العسكرية، التى يفخرون بها، مثل الحملة علي طروادة، تلك الحملة التى تجسدت فى ملحمه هوميروس المعروفة "الإلياذة"، والتى ارتبط فيها كل بطل بمدينة من المدن المعروفة والمزدهرة في آواخر عصر البرونز.

أدي التحرك الإغريقى القومي- الذي بدأ حوالي القرن الثامن ق.م. وامتد حتي العصر الكلاسيكي- إلي تطور الأنشطة والمناسبات الثقافية، التي عززت الاتصال بين المدن الإغريقية. وحرص الإغريق على دعم العناصر التي كانت شائعة ومشتركة بين العشائر والجماعات الإغريقية المختلفة. وأنصرف تركيزهم عن تلك التي غلب عليها الطابع الإقليمي والمحلى، التى من شأنها أن تخلف شيئا من الفرقة، أو الانقسام، أو النزعة القبلية. من بين تلك الخطوات الداعمة للتوحد والقومية كان تأسيس المعابد الإغريقية الكبري، والتجمع حول طقوس مشتركة مثل الطقوس في دلفي (مركز وحي أبوللون)، وديلوس (معبد أبوللون الديلي)، وإليوسيس (مقر الأسرار الإليوسية)، وكذلك تأسيس الألعاب القومية مثل الألعاب الأوليمبية والبيثية والنيمية. وقد أسست الألعاب الأوليمبية- الأقدم بينهم- في حوالى عام ٧٧٦ ق.م. عززت نفس هذه القوة الجاذبة نحو القومية من دور الأساطير القومية، التي وجدت في الملاحم الهوميرية والملاحم الهيسيودية والأناشيد المنسوبة لهوميروس. واستبعد الإغريق الحكايات المغرقة في المحلية.

هناك شبه أتفاق بين الباحثين علي أن القصائد التي نظمها هوميروس تعود إلي القرن الثامن ق.م. يليها قصائد هيسيودوس، وكان لأعمال هذين الشاعرين أكبر الأثر في تشكيل

مفهوم الأغريق عن آلهتهم وتصـــورهم لها، من حيث الخصـــال والأفعال والوظائف والهيئة...الخ. وهو ما ترك في أذهان الإغريق صورة يصعب محوها ببساطة، تشبه تلك التي سيتركها الفنانون عندما حاولوا تجسيد الكيفية التي بدا عليها الساتيروى والكينتاوروى والمخلوقات الغريبة الأخرى.

اســـتطاع الشـــعر الملحمي الإغريقي المبكر، فى إطار الدوائر الملحمية، أن يترجم الروايات الشـــفاهية وما حوته من معلومات عن الماضـــي القديم إلي مؤلفات ذات طابع شعري. ومن خلال هذه الأعمال الأدبية عرضوا العديد من الروايات التي تحكي بداية من نشـأة الكون حتي نهاية العصـر البطولي. وأسسـوا فيها للشـخصـيات الرئيسـية، والعلاقات بينها، والخلفيات النفسـية، والأحداث المهمة، ورسـموا ملامح التقاليد الخاصـة بالأسـاطير الإغريقية. وصارت هذه الملاحم مستودعا ضخما يضم بين سطوره ماضيهم الأسطورى المورث، أو ما تبقي منه. ومنذ القرن السـابع ق.م. دخل الفن كشـريك في إكمال الصـورة عن التراث الأسـطورى، وأصـبح مصـدرا مهما لا غنى عنه في إمدادنا بالمعلومات عن الحكايات الأسطورية.

العصر الكلاسيكى

مع القرن الســـادس ق.م. بدأ صـــنف أدبي جديد فى الظهور هو النثر. واســـتمرت المؤلفات النثرية في الانتشـــار علي مدار العصـــر الكلاســـيكي، مثل ماكتبه فيريكيديس Pherecydes من أثينا (القرن الخامس ق.م)، وهيللانيكوس Hellanicus من ليســـبوس (القرن الخامس ق.م). وقد ميز هيرودوتوس Herodotus (القرن الخامس ق.م) الروايات والحكـايـات التي تروى عن الرجـال في الأزمنـة البعيـدة- مثـل مـا كـان يروى عن الملك مينوس من كريت- عن تلك التى تروى عن أولئك الرجال الأحدث زمنيا، مثل بوليكراتيس من ســاموس، وهو واحد من الرجال الذين عاشـــوا في الزمن الذي يدعوه هيرودوتوس "عصـر البشـر" (3.122.2)[1] واستمر النظم الشـعري- جنبا إلى جنب مع النثر- يجتر من الأسـاطير والحكايات البطولية وما فيهما من مثالية، مثلما فعل الشـعراء الغنائيون، وعلي

[1]- Baragwanath (E.), De Bakker (M.), Myth, Truth, and Narrative in Herodotus, Oxford University Press, 2012, p.204.

رأسـهم بنداروس Pindarus (٥٢٢-٤٤٣ق.م). كما وجد كتّاب التراجيديا الاثينيون فى حكايات العصر البطولى منهلا يستمدون منه موضوعات حبكاتهم الدرامية.

رغم هذا الاحتفاء بالتراث الأسطورى، لم تكن الأساطير الإغريقية مع ذلك بعيدة عن النقد والتشكيك. كما أن الإيمان بها لم يكن ملزما. وكان معظم النقد موجها للسلوك غير الأخلاقى، والتصرفات المشينة، التي كانت تنسب للآلهة الإغريقية فى الأساطير، خاصة فى أعمال هوميروس وهيسيودوس. فإذا كانت الآلهة هي أفضل الكائنات فلابد وأن تكون أفعالها وتصرفاتها هى الأفضل أيضا. وجهت سهام النقد للأساطير فيما قدمته من روايات تتعارض مع خبراتهم التجريبية، ومن ثم بدا المحتوي الأسطورى- بالنسبة لهم- فى كثير من الأحيان ساذجا وطفوليا.

في القرن السادس ق.م. رفض الفيلسوف القديم، اكسينوفانيس Xenophanes (حوالى ٥٧٠-٤٧٥ق.م) الكولوفونى ناسوتية الآلهة، موضحا أن البشر ألقوا بخصالهم علي ألهتهم بتخيلهم أنهم كانو يولدون، ويرتدون الملابس، ويتحدثون، وهيئتهم مثل هيئة البشر. وبيّن **أنه إذا كان قد قدر للأبقار والخيول أو الأسود أن يكون لديها القدرة على الرسم، ربما كانوا سيرسمون آلهتهم علي شاكلتهم** (F.6). لم يكن اكسينوفانيس ملحدا، لأنه أكد أن هناك إلها واحدا فقط، الذي لا يشبه الفانين لا في الجسد ولا في الفكر. وفي نظره كانت الأفكار التي صورها هوميروس وهيسيودوس عن الآلهة، بوصفهم يسرقون ويزنون ويخدعون، تهجما علي الآلهة و تطاولا عليها. وبما أن اكسينوفانيس قد أنكر ناسوتية الآلهة وتعددها؛ فإنه كان عليه بالتالى رفض الحكايات التقليدية التى تروى عنها، لأنه إذا لم تبدو الألهة وهى تتصرف كالبشر؛ عندئذ لم يكن أحد ليسمع عن أساطير اقتتالهم ولا مواجهاتهم؛ لأنها أمور لا يجدر حدوثها بين آلهة![1]

هاجم هيراكليتوس Heraclitus (٥٣٥ - ٤٧٥ق.م) رجال الدين دون تمييز بين نحلة وأخرى، ولكنه يخص اتباع ديونيسوس وأصحاب العبادة السرية بنصيب أوفر، ويسميهم

[1]- Eisenstadt (M.), The Philosophy of Xenophanes of Colophon, University of Texas, 1970.
Drozdek (A.), Greek Philosophers as Theologians: The Divine Arche, Ashgate Publishing, 2013, p.15ff.



السحرة، ويصف أراءهم بأنها غير مقدسة، وطعن كذلك فى هذه الاحتفالات التى يخرج فيها الشعب عن وقاره فى عيد الإله ديونيسوس، ويبدو أنهم كانوا يرتكبون فيها الكثير من المخازى باسم الدين، وهو ينعى على الناس عبادة الأصنام التى لا تسمع ولا تتكلم، كما يسخر من التطهر الذى يؤدى إلى التدنيس لا إلى الطهارة، كذلك يرى هيراكليتوس أنه كان لابد من طرد هوميروس من مساجلات الشعراء وأن يضرب (F.41)، ويقول أيضا:

"هيسيودوس معلم كثيرين من الناس، مع إنه لم يفهم الليل والنهار،

إذ أنهما شئ واحد" (F.35)

وربما ذلك تعليقا على إشارة هيسيودوس فى أنساب الآلهة أن **النهار ابن الليل**.

بعد أن انتقد اكسينوفانيس التصوير الأسطورى للآلهة الإغريقية، وجه أفلاطون نقده فى نفس المنحى، ولكنه كان أكثر شمولا وتفنيدا. وإن كان أفلاطون لم يرفض الأساطير الرفض التام، ولم يقبلها القبول المطلق، وإنما توقف الأمر على قيمتها النفعية للمجتمع.

تركزت معظم آراء أفلاطون، التى نقد فيها الفكر الأسطورى، فى محاورته **"الجمهورية"**. ففى إطار عرضه للسبل التى على أساسها تقوم دعائم المدينة الفاضلة، تعرض أفلاطون للأساطير المتداولة فى الحياة اليومية الإغريقية، رافضا مادة الشعر من الأساطير الكاذبة –من وجهة نظره- التى تقدم للصغار.

ظهرت التأويلات العقلانية للحكايات الأسطورية الإغريقية مبكرا، وما فتئت أن انتشرت تدريجيا. وخير مثال لها الفقرة التي وردت في محاورة **"فايدروس"** لأفلاطون (Phaed.229)، عندما سأل فايدروس سقراط إذا كان يصدق الحكاية التي تُروى عن خطف بورياس (رياح الشمال) للعذراء اوريثيا، فأجابه سقراط بأن الرجال الماهرين قد يشرحون القضية بالقول أن قوة بورياس (رياح الشمال) دفعتها واسقطتها من علي صخرة فى حين كانت تلعب، وهكذا فإن الناس بعد موتها قالوا إن بورياس قد اختطفها، وأمثال هؤلاء الرجال اهتموا بتعقيل حكايات الكينتاوروي، والخيمايرات والجورجونات، والمخلوقات الأخرى الغريبة.

جمع بالايفاتوس Palaephatus (القرن الرابع ق.م) الحكايات الأسطورية ونظم أسس التعامل العقلانى معها في عمله **"عن الحكايات غير المعقولة"**، الذى كتبه أواخر القرن الخامس ق.م. حاول فى هذا العمل فهم العناصر الخرافية فى الأساطير والحكايات البطولية. وأقر مبدأ **أنه أذا كان هناك شئ ما غير موجود فى وقته، فإنه لم يكن موجودا من قبل فى أى زمان آخر**. بمعنى أنه طالما لا يوجد فى بلاد اليونان في القرن الخامس كينتاورس (أى في وقته) ولم يشاهده أحد، فلابد وأنه لم يكن موجودا في العصور المبكرة، ولم يشاهده أحد على الإطلاق؛ ومن ثم فلا وجود له من الأصل. توصل فى المحصلة إلى أن كل العناصر الخرافية التى قيل أنها وجدت فيما قبل التاريخ التقليدى ظهرت نتيجة سوء فهم. وقدم تفسيرات للموتيفات اللامعقولة الموجودة فى العديد من القصص المألوفة، علي سبيل المثال، أن الأمازونيات ظهرت شخصياتهن نتيجة سوء فهم لطبيعة ملبس محاربين ذكور من شعوب معينة، كانوا يرتدون أثوابا طويلة، ويعقصون شعورهم ويحلقون لحاهم، مثلما يحدث في أيامه هو نفسه، وهكذا كانوا يبدون لغيرهم وكأنهم نساء. علي حين ليس هناك جيش من النساء، في وقت بالايفاتوس، وليس هناك شواهد علي وجوده سلفا، وبذلك لا وجود لشخصية الأمازونية، ولم توجد قط.

ظهر نوع آخر مختلف من التأويل عند ثياجينيس Theagenes من ريجيون (القرن السادس ق.م)، الذي عاش في أواخر القرن السادس ق.م. تأويل ثياجنيس اعتمد علي فهم الفقرات، التي تصور الآلهة عند هوميروس يتصرفون تصرفات مشينة، فهما مجازيا وليس حرفيا. فإذا كانت بعض الانتقادات نابعة من تصوير هوميروس لتصرفات الآلهة بصورة غير لائقة- كما حدث فى المعركة بين الآلهة في الكتاب العشرين من **"الإلياذة"**- فإن تأويل ثياجينيس يجعلها بعيدة عن معناها الحرفى، حيث يرى **أن نزاع الآلهة هو مجاز عن نزاع عناصر الطبيعة** (Theag.8T2)؛ ذلك أن ظاهر الكلام ينطوى على حقيقة عليا دفينة ومحجوبة، هذه الحقيقة تخص طبيعة الكون: فالجاف يحارب الرطب، والساخن يحارب البارد، والخفيف يحارب الكثيف، وعلى حين يخمد الماء النار تجفف النار الماء. ولكل عنصر في الكون ضد وجميع هذه الأضداد خالدة وثابتة. فهوميروس، عند ثياجينيس، عبر عن هذا النزاع والتناحر بين عناصر الطبيعة شعرا في صورة بلاغية

بوصفه تناحرا بين الآلهة، حيث أن أبوللون (إله الشمس)، وهيفايستوس (إله النار والبراكين) يجسدان النار، ويجسد بوسيدون (إله البحار) وسكاماندر (إله النهر) الماء. وتعبر أرتميس عن القمر، وهيرا عن الهواء، وأثينة عن الإدراك والفطنة، وأفروديتى عن الرغبة والاشتهاء، وهيرميس عن الرشاد والحذق وهكذا (Sch.Hom. Il.20.67=Theag.8T2). بذلك يكون ثياجينيس أول من فسر الأساطير تفسيرا مجازيا، بمعنى أن المغزى الحقيقى والجوهر الفعلى للنص الأسطورى يكمن في شكل مشفر، أو كلام معمى داخل النص، وتحت سطوره. ولا يلج إلى صحيح المعنى وكبد الحقيقة إلا أولئك الذين يعرفون كيف يفكون شفرته، ويفهمون باطنه ومغزاه الصحيح.

وربما يجدر بنا الحديث عن بروديكوس Prodicus من كيوس Ceos (حوالى ٤٧٠-٣٩٩ ق.م.) والذى رأى **أن الأوائل جعلوا من قوى الطبيعة آلهة مثل الشمس والقمر والنجوم والينابيع وكل الأشياء التى تنفع حياتهم. لذلك سمى القدماء الحنطة ديميتر، والنبيذ ديونيسوس، والماء بوسيدون، والنار هيفايستوس** (DK 84 B5). وكان أشهر ما بقى من بروديكوس هو توظيفه الأخلاقى لحكاية **"اختيار هيراكليس"**، حيث صادف هيراكليس الفضيلة والرذيلة، فعرضت عليه الرذيلة الحياة المبهجة المترفة، وعرضت عليه الفضيلة الحياة الشاقة والمجد، فاختار سبيل الأخيرة. يصعب القطع هل كانت هذه الحكاية من ابتكاره، أم اقتبسها من مصدر ما، وقام بتعديلها؛ ليضمنها معان أخلاقية تخدم فكرته. وهو حال السوفسطائيين بصفة عامة الذين استخدموا كل الأدوات لتدعيم وجهة نظرهم.

لقد كان تلاميذ أناكساجوراس Anaxagoras (٥١٠-٤٢٨ ق.م) من السوفسطائيين يميلون أيضا إلى المجاز **" فكانوا يفسرون الآلهة (بالمجاز): زيوس هو العقل وأثينا هى المهارة"** (DK 6IA6) وكان أشهرهم هو ميترودوروس Metrodoros (٣٣١- ٢٧٨ ق.م) الذى اشتهر بمغالاته فى التفسير المجازى فقد رأى أن هيرا وأثينة على غير ما يقول المعتقدون فيهما، أولئك الذين أقاموا المحاريب والمعابد لهما، لكنهما مواد طبيعية وعناصر منظمة. وأن هيكتور وأخيليوس وأجاممنون وكل الإغريق والأجانب بالإضافة لهيلينى وباريس مجرد تجسيدات لنفس الطبيعة، وقد وضعوا فى قصيدة شعرية كنوع من الترميز، لا لأنهم كانوا بشرا موجودين (DK:61T3)، **فأجاممنون عنده هو الأثير،**

وأخيليوس هو الشـمس، وهيلينى هى التراب، وباريس هو الهواء، وهيكتور هو القمر، وديميتر هى الكبد، وديونيسوس هو الطحال، وأبوللون هو المرارة الصفراوية (DK:61T4)[1].

دافع المجازيون الأوائل عن هوميروس وماورد لديه من أساطير ضد ناقديه، من أمثال اكسينوفانيس، الذين ضاقوا من التصويرات غير اللائقة للآلهة الخالدة، التى وردت عنده، وكان يرددها الرابسوديس Rhapsodes (المرتلون للملاحم الهومرية بعد حفظها) وكل من يعرفون بالهومريداى Homeridae (أى سليلى هوميروس)، وأكد المجازيون على أن هوميروس أراد بالمجاز الشعرى أن يُعمّى الحقائق الطبيعية والأخلاقية عن أولئك الذين لا يستحقون أن يلموا به؛ لأنهم لم يتسلحوا بالمعرفة لسبر أغوارها.

قدم ثياجينيس فى المذهب المجازى، وبالايفاتوس فى المذهب العقلانى، طريقتين أساسيتين لفهم الأساطير، واللتين ضمنتا بشكل أو بآخر لها البقاء والاستمرارية منذ القدم حتى وقتنا هذا. فقد جسدتا الوسط الذهبى بين القبول الحرفى للرواية الأسطورية والرفض الإجمالى لكل ما هو غير واقعى فيها. كان إنقاذها وإعطاؤها قبلة الحياة عن طريق فهمها بطريقة أخرى على غير ما تبدو عليه على يد المجازيين، الذين كانوا أول من فسروا الأساطير مجازيا، بعد ان توصلوا إلى أن الفهم الحقيقي لمراد الأسطورة يكمن فيما بطن فيها وكانت مجازا عنه، وهذا هو الفكر الذى ابتدعه ثياجينيس، واشتهر على يد الرواقيين بعد ذلك، وهو ما يتعارض مع ما ذهب إليه بالايفاتوس من أن فهم الرواية من خلال حرفية النص يوضح أنها مليئة بالعناصر غير الواقعية، الناتجة عن سوء فهم لأحداث تاريخية. صارت الأساطير بذلك عند أصحاب المجاز كنزا دفينا زاخرا بالحقائق، وبالنسبة للتعقيلى كومة من النفايات التى تضلل البشر.

---

[1] - Dowden (K.), The Uses of Greek Mythology, London, 1992, p.28ff.

العصر الهيللينستى والإمبراطورى

بعد غزو بلاد اليونان بواسطة الاسكندر الأكبر، فقدت المدن الإغريقية استقلالها مع كل ما كان يمت بصلة للمجتمعات الحرة والمتماسكة والمترابطة. وصارت الأنشطة الثقافية فردية، وتميل إلي الخصوصية. وتجسدت الثقافة الهيللينستية الراقية فى الاهتمام بدراسة الموروثات القديمة، وتقديم الشروح لها وتعقيل غير المقبول منها، كما زاد الاهتمام بالتراث التخومى الخاص بدول الجوار، وكذلك الموروثات المحلية. واتجهوا بذلك في اتجاه معاكس لما اعتنقه أسلافهم من نزعة قومية، والتي ظهرت من قبل القرن الثامن ق.م.

بدأت بعض الأنواع الأدبية التي أهملها الأدباء من قبل تعود للحياة مرة أخرى، وخاصة الملحمة، لكن بوصفها صنفا أدبيا صرفا، أكثر من كونها نتاج أداء شفاهى يحتوى الموروث الثقافى، كما في الماضي. وهو ما نجده عند أبوللونيوس الرودى Apollonius (القرن الثالث ق.م) في ملحمته **"الأرجوناوتيكا"** (رحلة بحارة السفينة أرجوس). وقد تغيرت كذلك طريقة إعادة رواية الحكايات القديمة، فبينما فضل الشعراء المبكرون أن يرووا الأساطير والحكايات البطولية بموضوعية، فإن شعراء العصرين الهيللينستى والإمبراطورى عرضوها مشخصنة، من خلال الغوص فى وصف مشاعر الشخصيات، على طريقة: كيف شعرت ميديا حينما وقعت في حب ياسون؟، أو كيف يبدو شعور شخص تحول لشجرة؟...إلخ.

يتسم العصران الهيللينستى والإمبراطورى بأن نشاط تدوين الأساطير بلغ فيهما ذروته. فقد كتب بعض المؤلفين كتبا تروى الأساطير المتناقلة فى وقتهم، أو التى أشار إليها كبار الشعراء القدامى من خلال تعليقاتهم وشروحهم على الأبيات. كما أصدروا مؤلفات تتناول مجموعات من الأساطير أو الحكايات البطولية التى تركز على موضوع معين: مثل **التحولات** و**الحكايات الغرامية** أو **مواقع النجوم**. تبقى عدد من هذه الأعمال لأيامنا هذه منها: **"التحولات"** لأنطونينوس ليبيراليس Antoninus Liberalis (ما بين القرنين الأول والثالث الميلادى)، و**"صنوف المعاناة الغرامية"** أو **"لوعات الهوى"** لبارثينيوس Parthenius (حوالى القرن الأول ق.م) و**"مواقع النجوم"** لأراتوسثينيس

Eratosthenes (٢٧٦-١٩٤ ق.م) ، و**"الروايات"** لكونون Conon (القرن الخامس ق.م)، و**"التحولات"** للشاعر الرومانى أوفيديوس، وهو واحد من أكثر الأعمال تفضيلا وتأثيرا بين كل الأعمال التى تعد مصادرا للأساطير الكلاسيكية، ذلك أنه تركيب شعرى ملئ بالتفاصيل من نوعية المؤلفات الأسطورية التى تدور حول موضوع معين.

بالإضافة لهذه الأصناف أبدع بعض المؤلفين كتبا إرشادية تتعامل مع الموضوعات الأسطورية بترتيب زمنى مبنى على الأنساب والدوائر، وتتناولها برمتها. وأكثر هذه الأعمال أهمية، مما وصل إلينا، العمل المنحول لأبوللودوروس Apollodorus **"المكتبة"**، والذي أعاد فيه رواية الأساطير الإغريقية فى شكل رواية متصلة من بداية الكون حتي نهاية العصر البطولى. هناك عمل آخر قيم- وقد لا يقل أهمية عن عمل أبوللودوروس- هو العمل المنسوب للكاتب الرومانى هيجينوس Hyginus (٦٤ ق.م-١٧م) المعروف بـ **"الحكايات"**، وقد كتبه باللغة اللاتينية. وهو عبارة عن مرشد أسطورى تم تنظيمه وترتيب محتواه فى صورة معجم.

كآفة هذه المؤلفات المنتقاة نهلت مادتها من الملاحم الإغريقية المبكرة، ومن مؤلفات الحكائين أو مدوني الأساطير الأوائل، وكتاب التراجيديا الإغريقية، ومن مصادر أخرى كثيرة.

المقارنة بين الآلهة الإغريقية والآلهة الرومانية المكافئة

(الشرح التشبيهى الرومانى Interpretatio Romana)

يعد الاقتباس التدريجى والإجمالي للأساطير الاغريقية من قبل الرومان أهم حدث فى تاريخ الأساطير الإغريقية. فالرومان هم شعب آخر كان يتحدث لغة هنداوربية، وباقتباسهم الاساطير نتج ما يعرف الآن بالميثولوجيا الكلاسيكية، أو الأساطير اليونانية والرومانية.

يمكننا أن نميز ثلاثة ملامح في هذه العملية، **أولها**: اقتبس الرومان روايات الإغريق عن بدايات الكون ونشأته حتى نهاية العصر البطولى، ونسبوها لأنفسهم، حيث كان من الممكن أن تستوعب أساطيرهم بشكل جزئى الحكايات التقليدية الإغريقية القديمة؛ ساعد فى ذلك أن الحكايات الرومانية الموروثة الأصيلة ركزت علي الأحداث التي مرت بالبشر

فى إيطاليا نفسها دون غيرها، لذلك فان منافسة الرواية الرومانية للرواية الإغريقية السابقة عليها، عن تاريخ العالم المبكر، غير متكافئة، وتكاد لا تذكر. وقد علق المؤرخ الإغريق ديونيسيوس Dionysius (٦٠ق.م-٧م) الهاليكارناسى على غياب الأساطير التى تحكى عن أورانوس وكرونوس وزيوس وتارتاروس وغيرهم عند الرومان. وبسبب هذا الغياب أضطر إلى قبول الرواية التى تقول بإن رومولوس، وهو يؤسس روما ويقيم دعائم المجتمع، تخلص من كل القصص التقليدية، التى صورت الآلهة يتصرفون تصرفات مذرية ومروعة.

لاشك أن الاقتباس الرومانى من الإغريق قد حدث على مراحل واستغرق فترة طويلة من الوقت، وقد امتد من القمة الي القاع ومن أدنى إلى أعلى، فكان الشباب المثقف الذى لديه متسع من الوقت، وعلى صلة بمنابع التعليم ومصادر القراءة، يحصّل معارفه عن الأساطير من الكتب التى يدرسها أو يقرأها. وكان الأطفال فى العائلات التى تستخدم خادما أو عبدا أو مربيا إغريقيا يتعلمون الأساطير الإغريقية شفاهة من هؤلاء المربين. كذلك كان الجنود يستمعون إلى الحكايات غير الرومانية فى أثناء أداء الخدمة العسكرية خارج حدود الوطن، ولكن الإلمام بهذه الرويات لم يكن سهلا. يرسم الكاتب الروماني بترونيوس Petronius (٢٧-٦٦م) بالكلمات في إحدى ساتيرياته صورة لشخص حديث الثراء يريد أن يستعرض معارفه عن الأدب والأساطير الإغريقية، لكن ذاكرته على ما يبدو لم تحمل سوى بقايا روايات، فيروى أساطير عن هيراكليس واوديسيوس ناسبا إياها لهوميروس، إلا أنه يقع فى أخطاء تنم عن جهله. يقول بترونيوس:

"تريمالكيو (تريمالخيو) Trimalchio يسأل: هل تتذكر يا ضيف المائدة، الأعمال الإثنى عشر لهيركوليس أو الحكاية التى تروى عن أوليسيس وكيف قطع الكيكلوبس إبهامه بالكماشة، اعتدت - عندما كنت صبى- أن أقرأ هذه الحكايات عند هوميروس"

(Petron., Sat.48) .

إذا كان تريمالكيو قرأ هوميروس بالفعل فإنه لم يكن ليجد مطلقا سردا لأعمال هيراكليس الإثني عشر، وعلى الرغم من أنه سيجد الكثير عن اوديسيوس (أوليسيس) فإن

هذا البطل لم يفقد أبدا إبهامه. توحى محاولة تريمالكيو الإيهام بأنه مثقف مطلع علي الثقافة الاغريقية بأن إنجاز مثل هذا، أى الإلمام بالأدب والأساطير الإغريقية، كان يضفى وقارا ومهابة على المتحدث، ويرفع من قدر أفراد المجتمع الرومانى فى ذلك الوقت.

ثانيها: احتفظ الرومان علي الأغلب بمعبوداتهم، لكنهم طابقوها بالمعبودات الإغريقية، والتي بدت الأقرب لآلهتهم، فقرروا وأقروا أن جوبيتر هو نفسة زيوس، وجونو هى نفسها هيرا، ونيبتونوس هو نفسه بوسيدون وفولكانوس هو هيفايستوس وهكذا. وقد بدأت عملية المطابقات هذه من القرن السادس ق.م. على أقصى تقدير.

في حالات قليلة لم يكن لدى الرومان إله رومانى مكافئ للإله الإغريقى يمكن أن يمثل جانبهم فى المطابقة، وفى هذه الحالة كان الرومان مضطرين إلي استعارة الإله الإغريقى، بعد أن يقوموا بتصحيف اسمه ليناسب اللغة اللاتينية، أو يتناسب مع مخارج نطق الحروف لديهم. وهكذا أصبح أبوللون هو أبوللو، وهاديس الذى يلقب أيضا ببلوتون (اي رب الثروة) أصبح بلوتو، والإله المعالج اسكليبيوس أصبح أيسكولابيوس، وبالمثل صار البطل هيراكليس هو هيركوليس. وبالتالى أصبحت الحكاية التي تروى عن آريس وأفروديتى وخيانتهما لهيفايستوس، والتى تنتمى من الأساس للأساطير الإغريقية، تروى عن مارس وفينوس وخيانتهما لفولكانوس.

ثالثها: يشرح الرومان منذ القرن الخامس ق.م. علي أقصى تقدير علاقتهم بالنسق الأسطورى وموقعهم منه. فيخبرنا مدونو الأساطير - كنوع من الاجتهاد- أن البطل الطروادى أينياس لم يهرب فحسب عند تدمير طروادة على أيدى الإغريق في نهاية الحرب الطروادية، ولكنه علاوة على ذلك أبحر غربا مع مجموعة من الفارين من الدمار، وأسس مستعمرة جديدة فى إيطاليا. وهناك رواية أخرى تزعم أنه أنشأ روما نفسها. ولما كان التاريخ التقليدى لتأسيس روما يبعد عدة قرون عن التاريخ المفترض لسقوط طروادة، فقد بدا من المعقول أكثر نسبة تأسيس روما إلى سلالة أينياس. وعليه فمع القرن الرابع ق.م. كانت هناك عائلات رومانية تدعى الانحدار من أصل طروادى.

استغل الشاعر الروماني فيرجيليوس Vergilius (٧٠-٢١ق.م) فكرة تأسيس أينياس مستعمرة فى إيطاليا– وفقا للرواية- ومجد هذا الحدث في قصيدته الملحمية **"الإنيادة"**،



حيث أراد من ذلك أن يعكس إدعاء يوليوس قيصـــر، بوصـــفه من العائلة اليوليانية، أنه انحدر من نســـل الربة ڤينوس والبطل أينياس، من خلال انحداره من يولوس Iulus ، ابنهما.

أدى تحديد هوية الرومان، بوصـفهم من أصـل طروادى مصـطبغا بالطابع الإيطالى، إلي أنهم نظروا لعلاقتهم القائمة مع الإغريق بوصـفها امتدادا للصـراع القديم بين أسـلافهم الطرواديين وبين أســلاف الإغريق، لكن الفائدة الأعظم أنها منحت الرومان أصـــلا ممتد النسـب، ومكانة على مسرح أحداث تاريخ العالم الضـارب فى القدم، تلائم الوضـع الجديد الذى أصـــبحت عليه روما بوصــفها عاصــمة الإمبراطورية الرومانية ومقر الحكم، حتى وإن كان نســـبهم إلي الطرواديين الذين هزمهم الإغريق. تحت مبدأ **"أن تصـــبح بطلا مطلوبا فى جريمة قتل، أفضــل من ألا تصـبح بطلا على الإطلاق"**. أى أنه من الأفضــل للرومان أن يذكر الرواة والمؤرخون أنهم من نســـل الطرواديين- الذين هزمهم الإغريق- من ألا يذكر لهم أصل عريق على الإطلاق.

الأساطير الكلاسيكية بعد العصور القديمة

بمرور الوقت بدأ التقدير الذى كان يكنه الأشـــخاص المتعلمون لما كان يروى عن فترة ما قبل التاريخ الإغريقى التقليدى يتراجع. وكانت الضــــربة القاضـــية له على يد المســـيحية، التي وازنت أو قارنت بينه وبين ما قبل التاريخ العبراني التقليدى. فى عالم الوثنية المتراجعة والمسـيحية الصـاعدة، أضـحت الديانات الوثنية ورواياتها الأسـطورية ملعونة. وعلى حين قبلت المســـيحية الروايات العبرانية عن خلق الكون، وعن الطوفان، وعن خلق الإنســـان..الخ، فإنهم لم يقبلوا الروايات الإغريقية المماثلة أو الموازية لها. فإذا كان أحدهما صـــحيح فالآخر خطأ، أو أقل صـــحة. فكان التفســـير العام هو أن الكتابات العبرانيـة احتفظت بروايـات دقيقـة عن تـاريخ العـالم القديم، فى حين كـان لـدى الإغريق روايات فاسدة أو مشوهة عن نفس الأحداث. وبهذا فإن الطوفان العظيم كان حدثا تاريخيا، والذى وردت روايته الحقيقية عند العبرانيين، بينما احتفظ الإغريق برواية مشـــوشــــة ومحرفة عنه فى أســـطورة طوفان ديوكاليون. بالمثل كان إله العبرانيين هو الإله الحق، وتحولت آلهة الإغريق والرومان إلى أرواح شـــريرة شـيطانية Demons، أو فانين تمت

عبادتهم بعد موتهم لأنهم قاموا بأعمال مجيدة (على الطريقة اليوهيميرية). ظهرت طريقة أخرى للتفسـير تعتمد على التوقف عن النظر للروايات من منظور تاريخى، ومحاولة فهم الروايات بدلا عن ذلك باعتبارها مجازات. وكانت لهذه الطريقة ميزتها، حيث اسـتطاع بعض الأشـخاص عن طريقها التعرف على قيمة الأدب قبل المسـيحى لليونان وروما، وسـاعدهم فى ذلك إخراج التراث الأسـطورى الإغريقى من المنافسـة مع الأدب الحكوى العبرانى فى عالمي التاريخ واللاهوت، فأعطوا بذلك مبررا وحجة لمن يود فهم التراث الميثولوجى الكلاسيكى، أو يود حفظه، أو يرغب فى أن يعبر عن إعجابه به[1].

[1] - Graf (F.), "Myth in Christian Authors", in A Companion to Greek Mythology, edited by Ken Dowden, Niall Livingstone, Blackwell Publishing, 2011, p.319ff.

الفصل الثانى

مصـــادر الأسطـــورة

طرق عرض الميثولوجيا ووسائل تلقيها

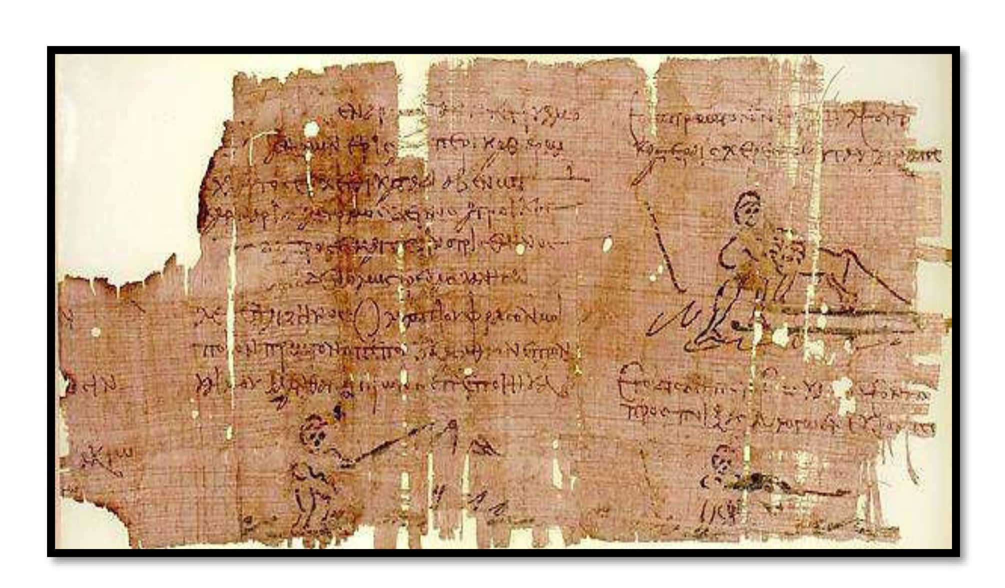
تعددت طرق استقبال أو تلقى الأساطير تبعا لوسائل عرضها، وهو ما يمكن أن نوجزه فيما يلى:

أساطير مسموعة: وهى التى تتم روايتها شفاهة، وتتلقفها الأذن.

أساطير مقروءة: وهى التى تم تدوينها وتعرف عليها المتلقى عن طريق النصوص.

أساطير مرئية: وهى التى تم تصويرها فى الفن بوسائله المختلفة.

أساطير مقروءة مرئية: وهى الأساطير التى كانت تستخدم فى التعليم، حيث كان يصاحب النص رسوما تصور ما يرويه (تصوير ١).



(تصوير ١)

مغامرات هيراكليس مكتوبة ومصورة

أساطير مقروءة مسموعة مرئية: وهى التى يمكن أن يتعرف عليها المرء من خلال الأعمال الدرامية، بصفة خاصة التراجيديا.

ويختلف الحال بالنسبة لدارس الأساطير فى الوقت الحالي، إذ أن ما كان يعد عينا أصبح الآن أثرا، ومن ثم فإن المصادر تنحصر اليوم فى الرواية المقروءة والمرئية، أو ما نطلق عليهما **النص والأثر**، أو **الشواهد النصية والشواهد الأثرية**.

كانت الأساطير هى النواة التى تشكل حولها الفكر الإغريقى فى العصر القديم والكلاسيكى. فقد استمدت المسرحيات التراجيدية موضوعاتها من الأساطير، ومن قبلها الملاحم، ومعظم التلميحات الكوميدية، والكثير من الأشعار الغنائية، والأساس الذى قامت عليه محاولات الفلاسفة الأوائل لتفسير الكون والوجود، واعتمد عليها المؤرخون الأوائل وهم يدونون التاريخ، وكذلك الجغرافيون، والفنانون، وكانت هى المفسر للطقوس والشعائر، والمؤصل للعادات والتقاليد. وعلى حين أنه من المستحيل ترشيح مصدر أثري واحد تحت زعم أنه يجسد معظم الأساطير الإغريقية من خلال التصوير، فإننا يمكننا فعل ذلك بالنسبة للنص. فحينما استخدم أفلاطون كلمة **ميثولوجيا** ليصف الأساطير الإغريقية مجتمعة بكافة مكوناتها من أحداث وشخصيات، فإنه كان يتحدث عن تراث منتشر فى صور مختلفة. وقد تجسدت هذه الصور فى الأساطير سواء المنطوقة، أو المكتوبة، أو المصورة، أو المؤداة. وهذه الأساطير يمر عليها الإغريقى كل يوم، ويعلم ما بها من تداخل فى الأحداث، وتشابه بين بعض الحكايات، وتناقض فى بعض الروايات عن الأسطورة الواحدة، وتشعب فى ارتباط شبكى وسلاسل عنقودية، يجعل بعضها لا يُفهم إلا فى ضوء البعض الآخر، ويعلم أن الحكاية تنبثق من الأخرى إلى غير ذلك من صفات الأساطير الإغريقية المعقدة. ومع ذلك لم تنشط عملية تأليف الكتب المرشدة فى مجال الأساطير إلا فى فترات متأخرة تقريبا بعد غزو الإسكندر للعالم القديم. إن هذه الفترة تتسم بانتشار الإغريق بين الشعوب الأخرى، وما تبع ذلك من تأثير وتأثر بين الحضارة الإغريقية وغيرها من الحضارات، والتى كانت تملك أيضا تراثا أسطوريا خاصا بها. وربما بدأت هنا الأجيال التى تربت بعيدا عن الوطن الأم تجهل العديد من الحكايات الأسطورية، أو تخلط بينها وبين أساطير الوطن الجديد. من هنا كانت الحاجة التى أدت إلى ظهور لون أدبى جديد ظاهريا وهو جمع الميثولوجيا. وهذه التجميعات منها ما كان يعتمد على الأساطير ذات الموضوعات المتقاربة، مثل **"التحولات"**

أو **"أنساب الطيور"**، ومنها ما كان تجميعا عاما دون تمييز، مثل **"المكتبة"** (أى **"مكتبة الأساطير"**). وربما يقترب هذا اللون الأدبى فى المضمون والدافع مما قام به هيسيودوس، الذى حركته خشيته من ضياع التراث الأسطورى، وجهل الأجيال الجديدة بها إلى تعليمها للناس، فجمع الأساطير الخاصة بأنساب الآلهة، وكذلك الخاصة ببطلات الإغريق (وإن كان يعتقد أنه عمل منحول له وليس أصيلا)؛ مجمل القول أن هذا اللون الأدبى جديد ظاهريا، لكنه فى الأصل يعود إلى هيسيودوس، ومن تبعوه من كتاب النثر الأوائل الذين يعرفون بالمؤرخين الأوائل أو مدونى الأساطير المبكرين.

يعد العمل المنحول لأبوللودوروس المعروف بـ **"المكتبة"** هو العمل الوحيد من أعمال تدوين الأساطير الذى لم يفقد بالكامل، وهو الأشمل فى تجميع الأساطير. على أن الشائبة الوحيدة التى تشوبه هو نهايته المفقودة، إلا أننا ولحسن الحظ لدينا ملخص مختصر Epitome لهذا العمل، نستطيع من خلاله أن ندرك مضمون ما فقد. وبناء على ذلك فإنه العمل الذى نرشحه باللغة اليونانية لمن يريد أن يرجع إلى مصدر جامع للأساطير بلغة أهلها. ولا ندعى أن أبوللودوروس لم يغفل شيئا، ولكنه لم يُفرّط كثيرا. وقد قام فريزر Frazer بترجمته إلى الإنجليزية فى جزئين، كواحد من إصدارات مجموعة لويب Loeb لترجمة النصوص الإغريقية: Apollodorus, The Library, with an English Translation (1921) . يبدأ عمل أبوللودوروس بنشأة الكون وتنظيم عالم الآلهة وينتهى بتبعات الحرب الطروادية وسلالة أبطالها.

المصادر الأدبية للميثولوجيا الكلاسيكية

كانت الأساطير عبارة عن حكايات موروثة، تروى وتعاد روايتها لقرون في رواية شفاهية غضة تتسم بالحيوية. مع ذلك كان من المستحيل تغطيتها بأكملها من خلال عمل أدبى واحد، كما كان يتم تعديلها وتطويرها وزيادة تفاصيلها وإعادة العمل عليها باستمرار. تم حفظ البعض منها فى الأعمال الملحمية، على سبيل المثال ملحمتي هوميروس الإلياذة والأوديسية، واللتين بقيتا لحسن الحظ حتى يومنا هذا بفضل التدوين. تم حفظ بعض الأساطير الأخرى، التى كانت موضع إعجاب في أعمال نثرية أو شعرية، وكانت موحية بشكل كبير للفنانين، ولم يتعد ما بقي سوى عينة صغيرة جدا من التراث العريض في الفن



والأدب القديم. على سبيل المثال، من بين مئات المسرحيات التراجيدية التي صبت الأساطير في قالب درامي، والتي انتجب في القرن الخامس ق.م، لدينا فقط إحدى وثلاثون مسرحية، أما باقى المسرحيات فقد فُقدت عندما تم التوقف عن نسخ الكتب المهمة، وأتلفت المخطوطات القديمة، وحُطمت المكتبات القيمة العامرة. مع ذلك ما يزال لدينا معلومات جيدة عن المسرحيات التراجيدية التي لم تصلنا بالفعل، فلدينا قوائم بأسماء المسرحيات وردت في نقوش ومتون النصوص، ولدينا شذرات محفوظة على قصاصات البردي، أو من خلال مقتطفات استشهادية وإشارات بقيت في الأدب، كذلك ألقت الشروح القديمة والتعليقات الضوء على بعض جوانب المسرحيات المفقودة، على وجه الخصوص كوميديات أريستوفانيس، الذي سخر من أسلوب بعض الكتّاب فى معالجاتهم للموضوعات الأسطورية فى مسرحياتهم التراجيدية. تمدنا الأعمال الفنية أيضا، فى بعض الأحيان بفكرة عن طبيعة بعض الموضوعات، التى كانت تعالجها مسرحيات مفقودة، فمن خلال الدراسة والتمحيص وتنظيم المصادر المتنوعة، يمكننا أن ندعي أن عملا فنيا ما كان متأثرا بمسرحية تراجيدية مفقودة. لا شك أن العديد من التراجيديات التى فقدت لم تختف بالكامل دون أثر، ولكن إن لم يكن قد تبقى منها شذرات، فعلى الأقل هناك إشارات لموضوعاتها، أو هناك ملخصات لمضامينها، وينطبق ذلك بالمثل على الأعمال الأدبية المفقودة من أصناف أخرى (مثل: الملاحم، والقصائد الغنائية، وسجلات التواريخ المحلية أو الموسوعية). علاوة على ذلك تم حفظ السواد الأعظم من الموروث الأسطورى في عدد من الخلاصات الأسطورية الوافية، المروية نثرا. ويعد النموذج المثالي لمثل هذه الأعمال العمل سالف الذكر المعروف بـ**"المكتبة"**، ويقصد بها مكتبة الأساطير، المكتوب تقريبا في القرن الأول أو الثاني الميلادي باللغة اليونانية، وينسب خطأ إلى أبوللودوروس، الشارح المثقف من القرن الثاني ق.م. ويعتبر بالمثل العمل المعروف **"بالحكايات"** أقل تأثيرا، ولكنه ما يزال مهما، وقد تمت كتابته باللغة اللاتينية، ويروى مجموعة من الأساطير، وقد كتب تقريبا في القرن الثاني الميلادي، وينسب خطأ إلى هيجينوس، الذي عاش في فترة سابقة على العمل.

تقدم الصفحات التالية عرضا موجزا لقائمة بأهم مصادر الأساطير، والتى تتمثل فيما قدمه أشهر الكتّاب الإغريق والرومان من أعمال، مرتبة هجائيا وفقا لأسماء الكتّاب.

أبـــولـلـود وروس

(حـوالـى الـقرن الثانـى أو الأول الميلادى)

يشير هذا الاسم في العادة إلي مؤلف العمل المعروف بـ**"المكتبة"** Bibliotheca، وهو المرشد الأسطوري الوحيد الشامل الباقي من الثقافة الكلاسيكية القديمة. وهو العمل الذى ينسب خطأ إلى أبوللودوروس من أثينا، ذلك المشرّع المثقف من القرن الثاني ق.م. على أى حال يعد هذا العمل فى الواقع تجميعا متأخرا قام به مؤلف غير معروف كتب تقريبا في القرن الأول أو الثاني الميلادي. الفصول الأخيرة من الكتاب تتعامل بالأساس مع سلالة بيلوبس Pelopides والحرب الطروادية، كما حفظت في ملخصين نثريين Epitomes اكتشفا في أواخر القرن التاسع عشر. وعلى الرغم من أن الروايات مختصرة جدا، فإنه من غير المحتمل أن يكون معظم القراء لاحظوا أي تغيير فى السرد. "المكتبة" في الواقع هى التاريخ الأسطوري لليونان، وقد رتبت اعتمادا علي الأنساب بما يتوافق مع عمل هيسيودوس **"كتالوج النساء"** Ehoeae ، ومن تبع أثره من كتاب الأساطير المنثورة المتأخرين أمثال: فيريكيديس Pherecydes وهيللانيكوس Hellancus . يعد هذا العمل صورة جيدة لما قبله الجمهور من الروايات الأسطورية وظل لعهود تالية.

أبـولـلـونـيـوس الـــرودى

(الـــقـــرن الثـــالـــث ق.م)

شاعر هيللينستي مثقف، مؤلف **"الأرجوناوتيكا"** Argonautica أو **"رحلة بحارة السفينة أرجوس"** ، وهى ملحمة في أربعة كتب. أعادت رواية قصة ياسون (جاسون) وبحثه عن الجزة الذهبية، ورحلته مع بحارة السفينة أرجوس. بينما لم يتبق أي شيء من ملحمة الأرجوناوتيكا المبكرة، فإن هذا العمل هو مصدرنا

الرئيسي للأسطورة، بالإضافة لتعليقات الشراح Scholia، الذين أمدونا بكل المعلومات عن الروايات الأقدم للأسطورة، ومن بينها الروايات المحلية، التي تتوافق فى روايتها مع أحداث الرحلة والأمور المرتبطة بها. القصيدة، من وجهة النظر الفنية، أكثر تأثيرا في تصويرها لتغير مشاعر ميديا والحب الذي نمي بينها وبين ياسون أكثر من تصويرها للأحداث الأسطورية. لدينا أيضا أرجوناوتيكا غير مكتملة باللاتينية بواسطة شاعر القرن الأول الميلادي فاليريوس فلاكوس Valerius Flaccus، والقصيدة اللافتة للنظر المكتوبة باليونانية **"الأرجوناوتيكا الأورفية"** Argonautica Orphica، التي تعتمد بدرجة كبيرة علي أبوللونيوس، وتقدم أيضا روايات من مصادر أخرى، حيث تقدم رواية موسعة لرحلة عودة السفينة أرجوس.

أثينايوس (كتب حوالي عام ٢٠٠م)

مؤلف **"مأدبه السوفسطائيين"** Deipnosophistae العمل الذى قدم في خمسة عشر كتابا. ويسجل هذا العمل أكثر مما يريد المرء أن يعرف عن الموائد والمساجلات أثناء تناول الطعام والشراب مع الأصدقاء. ولم يعارض أثينايوس أبدا في التزود بالمقتطفات الأسطورية من المصادر المختلفة، إلا أن المجموعة الأكثر قيمة منها فقدت.

أراتوس (حوالى ٣١٥-٢٤٠ ق.م)

شاعر تعليمي هيللينستي، مؤلف القصيدة الأكثر شعبية حول الأجرام السماوية **"الظواهر (الطبيعية)"** Phaenomena، التي تصف النجوم وبزوغها، والأبراج. وقد أسس عليها قواعد بيانات

معضدة بآراء عالم الفلك الكبير يودوكسوس Eudoxus من كنيدوس Cnidus (الذى نشط في النصف الأول من القرن الخامس ق.م). ونلاحظ إن أراتوس لم يعتمد بدرجة كبيرة علي الأساطير الفلكية، حيث يعيد رواية مثل هذه الأساطير أو يشير إليها في اثنتي عشرة مناسبة فقط. كان لقصيدته فضلا كبيرا فى تشجيع الاهتمام الشعبي بالنجوم (الأبراج) وأساطيرها. وقد استكملت المجموعة القياسية للأبراج فى فترة متأخرة نوعا ما بواسطة إراتوسثينيس Eratosthenes في رسالته النثرية. كان لدي الشراح الكثير ليقولونه تعليقا علي "الظواهر الطبيعية" ، كما فعل ذلك الكتاب اللاتين في اقتباساتهم من القصيدة أمثال جيرمانيكوس قيصر Germanicus Caesar (١٥ق.م.-١٩م)، وكذلك أفينوس Avienus (القرن الرابع الميلادي).

إراتوسثينيس (٢٨٥-١٩٤ ق.م)

باحث سكندرى متعدد المواهب. أتم عمل المجموعة القياسية لأساطير الأبراج والنجوم. فى عمله **"أساطير النجوم"** Catasterismi. وقد صدر كتاب قصير بهذا العنوان الذي نقل إلينا، وهو عمل مختصر تم إعداده بواسطة كاتب ما متأخر. والمعلومات عن محتوي العمل الاصلي من الممكن أن نجدها في **"عن الفلك"** De Astronomia لهيجينوس Hyginus، وتعليق الشراح علي **"الظواهر الطبيعية"** Phaenomea لأراتوس Aratus، وعلي الاقتباس اللاتيني عند جيرمانيكوس Germanicus من هذه القصيدة.

أرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)

فيلسوف ذو اهتمامات موسوعية. كتاباته كانت تمس أمورا أسطورية بعض الشئ، والعمل الأسمي في المجموعة الأرسطية هو: **"عن الأمور المدهشة المسموع عنها"** De Mirabilibus Auscultationibus مسجلا بعض الروايات الأسطورية القيمة. وما تبقي من عمل أرسطو المجهول **"بيبلوس"** Peplos به اهتمام بأقدار مقاتلين عدة ممن حاربوا في طروادة.

أريستوفانيس (ولد منتصف القرن الخامس ق.م)

كاتب المسرحيات الكوميدية الأثينى، ألف العديد من المسرحيات منها إحدى عشرة مسرحية باقية. علي الرغم من أنه لم يعتمد بشكل مباشر علي الأساطير التقليدية، كما هو الحال عادة في التراجيديا المبكرة، إلا إنه يستعين ببعض الأحداث أو الأشخاص من الأساطير لخدمة هدفه الدرامى.

أفلاطون (حوالى ٤٢٩-٣٤٧ ق.م)

فيلسوف أثيني ومؤلف العديد من المحاورات الفلسفية. ومع أن كتاباته لا يمكن القول بإنها تمثل مصدرا ذا قيمة عن الأسطورة (باستثناء ما يخص أساطير العالم السفلي والحياة الأخرى)، فإنها مليئة بالتصورات الأسطورية وتحتوي علي حكايات فلسفية مميزة من ابتكار أفلاطون نفسه.

أكوسيلاوس من أرجوس (تقريبا كتب في نهاية القرن السادس ق.م)

مدون أساطير قديم. كتب عن التاريخ الأسطوري لوطنه في إقليم أرجوس، وكذلك أساطير أماكن أخري فى بلاد اليونان. قدم روايات نثرية للعديد من الأساطير مستمدة من الروايات التى

وردت فى الملاحم. لم يذكر شيء كثير عن كتاباته مقارنة بمن جاءوا بعده أمثال: فيريكيديس و هيلانيكوس.

ألكايوس الميتليني

(ولد في منتصف القرن السابع ق. م)

شاعر غنائي مبكر كان معاصرا لسابفو، كان يعتمد على الإشارة لشخصيات وأحداث أسطورية بين الحين والآخر.

ألكمان

(القرن السابع ق.م)

شاعر أناشيد جماعية (كورالية) عاش في اسبرطة. كان يتعامل من آن لآخر مع أحداث وشخصيات أسطورية.

أيليانوس

(حوالى ١٧٥-٢٣٥ م)

كاتب نثر كتب **" منوعات تاريخية"** Varia Historia وهي مختارات فى أربعة عشر كتابا عن عجائب المخلوقات الطبيعية، وغرائب العادات المحلية، وتحتوي علي بعض المواد الأسطورية المشوقة.

الأناشيد الهوميرية

Homeric Hymns

مجموعة من ثلاث وثلاثين قصيدة في شعر ملحمي موزون يخاطب آلهة متعددة كبري وصغري. مع إنها تنسب إلي هوميروس بدرجة كبيرة، إلا إنها في الواقع لها مؤلفين متعددين، وألفت في أوقات بعيدة ومختلفة، من القرن السابع أو الثامن ق.م إلي القرن الخامس أو بعده. بينما العديد منها ليست سوي **استهلاليات** (Prooimia) مختصرة، التي ربما كانت تنشد بواسطة المنشدين قبل الإلقاء الملحمي. القليل منها قصائد ذات روايات أساسية لها سحرها الخاص، والتى تصف مشاهد مهمة

من حياة الآلهة. **النشيد لديميتر** (no.2) يحكي كيف كانت إلاهة المحاصيل ديمتير تبحث عن ابنتها برسيفونى بعد أن اختطفها هاديس. القصيدة تشرح أصل الأسرار الإليوسية، وتلمح لأشكال عدة من عبادة إليوسيس. وقد تم تأليفها في منطقة إليوسيس تقريبا في نهاية القرن السابع ق.م. **النشيد لأبوللون** (no.3) الذي ربما ألف من قصيدتين منفصلتين تم جمعهما. يصف كيف أنجبت ليتو توأميها المقدسين أبوللون وأرتميس في جزيرة ديلوس، ويمضي في شرح كيف أتي أبوللون علي تأسيس وحيه ومعبده في دلفي. **النشيد إلي هيرميس** (no.4) والذى به نبرة تهكم، يصف كيف قام هيرميس الطفل بسرقة قطيع الماشية الخاص بأبوللون. أطول نشيد هو **النشيد لأفروديتي** (no.5)، يصف كيف أغوت الإلهة أفروديتى انخيسيس Anchises أحد أفراد الأسرة المالكة في طروادة، فوق جبل إيدا Ida وحملت في أينياس، النشيد القصير جدا هو **النشيد لديونيسوس** (no.7) يصف كيف حاول بعض القراصنة خطف الإله في شبابه، قد أغضبوه فحولهم إلى دلافين، بعد عمله الأول يعرض النشيد بعض معجزات الإله كمظهر من مظاهر قوته. النشيد القصير هو **النشيد إلي بان** (no.19) وتأتى أهميته من أنه يصف ميلاد الإله ذي رجلى الماعز وطبيعته.

أنطونينوس ليبراليس

(تقريبا القرن الثاني الميلادي)

مدون أساطير، ومؤلف مختارات ماتزال باقية عن أساطير التحولات، **"تجميعات التحولات"** Metamorphoseon Synagoge، وهو العمل الذى أمدنا نثرا بملخصات تسع وأربعين قصة من هذا النوع، معظم الحكايات معتمدة علي روايات شعرية مفقودة كتبت بواسطة كاتبين هيللينستيين هما: نيكاندر

Nicander، الذي ألف قصيدة في خمسة كتب عن التحولات الأسطورية، وبويوس Boios (وهو كاتب سيرته مجهولة)، الذي كتب قصيدة طويلة تسمي **"أنساب الطيور"** Ornithogonia، التي تحتوي علي الكثير من الحكايات الأسطورية، التي تحول فيها مجموعات من الناس إلي طيور.

أوفيـديــوس

(٧٠-١٩ ق.م)

شاعر روماني ذو معرفة مميزة بالأسطورة الإغريقية والشعر السكندري. أكثر قصائده روعة **"الـتحولات"** Metamorphoses، وهي مجموعة من أساطير التحولات في خمسين كتابا. القصيدة تبدأ بأصل العالم وتنتهي بتمجيد رومولوس Romulus، باستثناء آخر كتابين، اللذين يكرسهما للحكايات الإيطالية. القصص مستلهمة علي الأغلب من الأساطير الإغريقية. بعضها كان قديما جدا، بينما البعض الآخر تأصل في الأدب الإغريقى الأحدث. موضوع التحولات كان موضوعا محببا للشعراء أمثال نيكاندر. أكثر الرسائل خيالا في عمل أوفيديوس **"البطلات"** Heroides تم بناؤه على رسائل البطلات في الأسطورة الإغريقية إلي أحبائهن أو أزواجهن، وقد أشار الشاعر في قصائده إلي الأساطير الإغريقية في أكثر من مكان.

أيسـخيلـوس

(٥٢٥-٤٥٦ ق.م)

هو كاتب مسرحي إغريقى ويعتبر من مؤسسي اللون التراجيدي في الأدب الإغريقى. ويعتبر واحدا من أقدم ثلاث كتاب مسرح إغريق، مع كل من سوفوكليس ويوريبيدس. كتب العديد من المسرحيات التي اعتمدت فى معظمها على الأساطير اليونانية،

ويقدر عددها بحوالي سبعين (ويقول البعض تسعين) مسرحية، ولم يصلنا في الوقت الحالي منها سوى سبع مسرحيات، هى: **"الفرس"**، و**"الضارعات"**، و**"بروميثيوس مقيدا"**، و**"السبعة ضد طيبة"** و**"أجاممنون"**، و**"حاملات القرابين"**، و**"المحسنات"**.

بارثينيوس من نيكيا

(القرن الأول ق.م)

كاتب من العصر الهيللينستي المتأخر ومدون أساطير، مؤلف **"المعاناة فى الحب"** Erotica Pathemata وهى مجموعة نثرية مختصرة من ست وثلاثين قصة حب، وهو عمل غامض بدرجة كبيرة وذو صلة بأصل متأخر. اعتمد علي نماذج من الأساطير القديمة.

باكخيليديس

(مات في منتصف القرن الخامس ق.م)

شاعر غنائي، يرتبط من حيث النسب بسيمونيديس Simonides، وكان معاصرا لبنداروس. تبقى من أعماله أناشيد النصر التى كانت تغنى تكريما للمنتصر في الألعاب الرياضية، وستة أعمال من ديثريمبياته Dithyrambs، تم استرجاعها من البردي المكتشف في القرن التاسع عشر. والقصائد السابقة ألفت بطريقة مشابهة لقصائد بنداروس، حيث حرص على تطعيمها بروايات أسطورية، وعلي الرغم من ذلك يفتقر باكخيليديس حيوية وعبقرية معاصره العظيم، وكان يصف نفسه علي أنه قصاص (راوي قصص). من أهم أعماله التى تترك انطباعا جيدا أناشيد النصر، حيث يصف كيف قابل هيراكليس طيف ميلياجروس Meleagrus وتحاور معه عندما نزل إلي العالم السفلي ليقبض علي كيربيروس Cerberus، وكذلك يحرك الدموع بروايته عن

موت ميلياجروس قبل الأوان، وفى نشيد آخر يصف كيف أن بنات برويتوس Proetus ملك ترينس Tiryns، أهن أرتميس فأصابهن الجنون حتى شفتهم الآلهة. الديثريمبيات بها أيضا روايات أسطورية جذابة تصف علي سبيل المثال كيف أن ثيسيوس برهن لمينوس إنه ابن بوسيدون، ويحكى عن أول وصول لأسلافه لوطنه أثينا.

باوسانياس (القرن الثاني الميلادي)

مؤلف **"وصف بلاد اليونان"** في عشرة كتب، غطي منطقة البيلوبونيسوس بالكامل، والكثير من وسط اليونان. زار باوسانياس معظم المدن الرئيسية، ومواقع أخرى من المناطق المهمة في هذه الأنحاء ليبحث في موروثاتهم وطبيعة المكان، وحكاياتهم القديمة وآثارهم، والعبادات والأساطير المحلية. العمل ككل يعد مصدرا راقيا جدا في قيمته لدارس الأسطورة، والعديد من الأساطير المرتبطة بالحكايات القديمة المحلية. وقد جمع باوسانياس هذه المادة المحلية في فترة متأخرة، كما أنه حفظ أيضا الكثير من المعلومات التي تعود بدون شك إلي الموروث الأسطوري المبكر، من خلال إشاراته إلي الأدب القديم، وفي وصفه للأعمال الفينة المبكرة مثل الرسومات الجدارية لبوليجنوتوس (القرن الخامس ق.م)، أو صندوق كيبسيلوس Cypselus (القرن السادس) متعرضا بذلك للمضمون الأسطورى لهذه الأعمال.

بروكلوس

مؤلف بعض الملخصات الباقية عن الملاحم الطروادية في الدوائر الملحمية. ليس من المعلوم إذا ما كان بروكلوس Proclus الذي نحن بصدد الحديث عنه فيلسوف ينتمى للأفلاطونية المحدثة

Neoplatonic، الذى عرف بهذا الاسم للقرن الخامس الميلادى، أم النحات من القرن الثاني الميلادي.

بالايفاتوس (القرن الرابع ق.م)

مؤلف **"عن الحكايات العجيبة"** Incredibilia أو **"عن الحكايات غير المعقولة"** Peri apiston العمل الأسطوري الذي يعطي تفسيرات عقلانية لأصل القصص مستحيلة الحدوث من الأساطير البطولية، علي سبيل المثال تلك المرتبطة بالمسوخ والوحوش. وهو مؤلف العمل، الذي ربما كتب تحت اسم مستعار، وكان مرتبطا بشكل ما بأرسطو، الذي عاش في الجزء الأخير من القرن الرابع ق.م. يقدم الكتاب أقدم شواهد لعدد من الأساطير المهمة، وقد وصل إلينا عمل متأخر متطابق مع هذا العمل تحت اسم هيراكليتوس Heraclitus.

بلوتارخوس (منتصف القرن الأول الميلادي حتى ١٢٠)

مؤلف السير الذاتية والمقالات والمحاورات عن الأخلاق والديانة وموضوعات أخري. كان يمس غالبا موضوعات أسطورية في أعماله، والأعمال المتأخرة منها (التي تعرف كمجموعة بالأخلاق Moralia). كما روى الأساطير المزيفة apocryphal في العمل المنسوب له **"القصص اليونانية والرومانية المتوازية"** Parallela Graeca et Romana، وعمله المعروف بـ**"عن الأنهار"** de fluminibus. ومثل هذه الأعمال لا يجب أن تؤخذ بجدية. وتوجد بين السير الذاتية لبلوتارخوس الرواية المفيدة عن سيرة حياة ثيسيوس Theseus. لكن الجزء الخاص بسيرة حياة هيراكليس مفقود، ولو لم يكن لدينا روايات كاملة عن حياة البطل

هيراكليس بواسطة ديودوروس الصقلى وأبوللودوروس، لكان ضياع هذه السيرة أمرا مؤسفا.

بلينيوس الأكبر

(٢٣-٧٩ م.)

كاتب روماني مؤلف **"التاريخ الطبيعى"** Naturalis Historia في سبعة وثلاثين كتابا، وهى موسوعة عن طبيعة العالم التي تسجل معلومات متنوعة، من بينها أخبار من الأساطير.

بـنـداروس

(حوالى ٥١٨-٤٣٨ ق.م.)

مؤلف أناشيد جماعية (كوراليـة)، كان أعظم شاعر غنائي في اليونان القديمة. بقيت من أعماله، أربعة كتب كاملة، بالإضافة للشذرات العديدة. تتكون من أناشيد، التي كتبها تكريما للفائزين في أربعة احتفالات رياضية أساسية هي الالعاب الاوليمبية والبيثية والنيمية والإسثمية. أناشيد النصر هذه ذات قيمة كبري بوصفها مصدر من مصادر الأسطورة أكثر مما يفترض؛ لأن الشاعر نادرا ما كرس سطور عديدة للنصر أو للمنتصر الرياضى بدون أن يمر علي الحكاية الأسطورية بعد استهلال قصير، ويكرس الكثير من القصيدة للأسطورة قبل أن يعود لمدح المنتصر وحظه السعيد في النهاية، ثم يصير نصر الرياضى عظيما ومؤثرا عندما يقدم فى سياق هذه الخلفية الأسطورية. كان بنداروس يقدم الأسطورة اعتمادا علي ذرائع متعددة، حيث يربطها بالتاريخ العائلي للمنتصر أو تقاليد مدينته أو مكان نصره. مع إن حكاياته ربما تكون طويلة جدا، إلا إنها نادرا ما تتقدم في خط زمني مستقيم كما هو الحال في الشعر الملحمي. ذلك لأن الشاعر يميل إلي التركيز علي أجزاء من القصة التي تكون مناسبة لـحجته، فيبدأ

من منتصف القصة ويتحول للخلف وللأمام في الوقت المناسب. يروى بنداروس أو يشير لعدد كبير وهائل من الأساطير في قصائده، ويوفر لنا أول رواية باقية للعديد من القصص. ففي الاوليمبية السابعة يشرح بنداروس كيف أن إله الشمس هيليوس فاز بجزيرة روديس كملكية خاصة. في البيثية التاسعة يحكي كيف خطف أبوللون الحورية كيرينى Cyrene لشمال أفريقيا بعد أن رأها تصارع أسدا في وطنها ثيسالية Thessalia، وفي أوليمبيته السادسة يصف ميلاد العراف ياموس Iamus والتخلي عنه وهو طفل وإنقاذه. وربما توجد أقدم رواية مفصلة عن رحلة السفينة أرجوس في البيثية الرابعة.

بـيـون (أواخر القرن الثاني ق.م)

شاعر رعوي عرف جيدا بوصفه مؤلف محتمل للعمل الأسطورى-الدينى المسمى بـ **"الحِداد على أدونيس"** Adonidis Epitaphium.

تريـفيـودوروس (تقريباً القرن الخامس الميلادي)

مؤلف **"الاستيلاء على طروادة"** Iliou halōsis الملحمة القصيرة التى كتبت في عام ٦٩١م.

ثـوكيـديـديس (مات حوالي ٤٠٠ ق.م)

مؤلف تاريخ الحرب البيلوبونيسية، الذي يعد عملا رائدا في التحليل التاريخي. يبدأ العمل برواية قصيرة من التاريخ المبكر جدا لبلاد اليونان، وعلى الرغم من محاولته تجنب الأساطير إلا أنه لم يلتزم بذلك ورواها تحت مسمى "الحكايات القديمة" Archaeologia.

ثيوجينيس (القرن السادس ق.م)

شاعر إليجي ذو مزاج أرستقراطي، حُفظ تحت اسمه حوالى ألف وأربعمائة بيتا شعريا، ذات موضوعات متنوعة، إلا أنه كان ذا اهتمام قليل بالروايات الأسطورية.

ثيوكريتوس (النصف الأول من القــرن الثالث ق.م)

الشاعر الهيللينستي الذي خير ما يذكر عنه أنه مؤسس النوع القديم للشعر الرعوي، تعرف قصائده (بصرف النظر عن الإبجرامات) بوصفها أيديلات Idylls. وفى واحدة من أفضل ايديلاته يصور ثيوكريتوس حياة المدينة في صورة امرأتين ثرثارتين خرجتا من المنزل قاصدتين احتفال أدونيس. ويروى معها حكايات أسطورية أخري في شكل مليحمة (ملحمة صغيرة) وفى الايديل الثالث عشر، **"هيلاس"** Hylas، يحكي كيف اختطف هيلاس المحبوب من هيراكليس بواسطة حوريات الينبوع. فى الايديل الرابع، **"هيراكليس الصغير"** Herakliskos، يحكي كيف أن الطفل هيراكليس خنق ثعبانين أرسلتهما هيرا للقضاء عليه. وفى الايديل الثانى والعشرين **"نشيد إلى الديسكوروى"**، يحكي كيف واجه بوليديوكيس Polydeuces خصمه اميكوس Amycus القاسى في مباراة ملاكمة قاتلة. وبعد ذلك يقدم رواية غير عادية عما حدث بين الديسكوروى Dioscuri وأبناء ليوكيبوس Leucippus. إلا أنه، مع ذلك، كان لديه روايات أسطورية زائفة، ومن بين القصائد الزائفة في المجموعة الثيوكريتية الايديل الخامس والعشرين. **"هيراكليس قاتل- الأسد"**، والايديل السادس، علي سبيل المثال، قصيدة رعوية والتي يتغنى فيها راعيــان بحب بوليفيــمــوس Ployphemus وجالاتيا Galateia. ولدينا قصائد تنتمى لهذا النوع لاثنين من خلفاء ثيوكريتوس هما موسخوس وبيون. وهناك

أيضا قصيدة مجهولة المؤلف ذات صلة بهذا النوع وهي **"ميجارا"** Megara، والتي تتحدث فيها زوجة هيراكليس وأمه إلي بعضهما البعض عن أحزانهما.

الدائرة الملحمية

Epic Cycle

الدائرة الملحمية كانت مجموعة من القصائد الملحمية المبكرة، التي نظمت في تكامل لتقدم الرواية بترتيب زمنى للمشاهد الكبرى فى الأساطير الإغريقية. علي الرغم من أنه ربما يكون هناك مجموعات مختلفة متنوعة في محتواها، فإن القصائد التي توصف كدائرة من التسجيلات المتبقية هي: قصيدة غامضة تسمي **"معركة التياتن"** Titanomachia التي تتعامل مع التاريخ المبكر جدا لعالم الآلهة (تقريبا تغطي نفس الفترة الزمنية لأنساب الآلهة)، وسلسلتين من الملاحم البطولية، سلاسل قصيرة تتعامل مع عائلة أوديبوس، والحرب الطيبية، وسلاسل أطول تتعامل مع الحرب الطروادية وأصولها وما خلفته. وإن كان ما نعرفه عن "معركة التياتن" والملاحم الطيبية قليلا، فإن ما وصلنا عن القصائد الخاصة بالدائرة الطروادية يعد أفضل حالا نوعا ما، بسبب وجود العديد من الشذرات والشواهد المحفوظة، وكذلك لأننا وصلتنا ملخصات مختصرة لمحتواها، تلك التي ألفها بروكلوس Proclus في العصر الروماني. أول الملاحم الطروادية هى **"القبرصية"** Cypria، والتى تشرح أصول الحرب وتعرض رواية تطورها حتى العصر الذي تغطيه الإلياذة. وإن كانت دلالة عنوانها غير مؤكدة تماما. تتناول **"الأثيوبية"** Aethiopis أساطير الحرب الطروادية أيضا مما تركته الإلياذة، واصفة كيف أن الأمازونية بينثيسيليا Penthesileia والأمير الاثيوبي ميمنون Memnon وجنودهما وصلوا ليقاتلوا كحلفاء للطرواديين. وتصف أيضا موت

أخيليوس، الذي كان قد أصيب بسهم قام بتصويبه أبوللون وباريس، كما تقدم تجاه المدينة بعد قتل ممنون. يبدو أن محتويات الملحمتين التاليتين **"سقوط طروادة"** Iliupersis و**"الإلياذة الصغيرة"** Ilias Mikra متداخلتين إلى حد ما. الملحمة الأولى تصف انتحار آياس (أجاكس) Aias والأحداث السابقة علي سقوط طروادة، ويبدو أنها استمرت تصف الدمار نفسه. كان موضوع الدمار هو موضوع القصيدة التالية **"رحلات العودة للوطن"** Nostoi، التى تمدنا بتكملة لأحداث الأوديسية بتقديم وصف لرحلات عودة الأبطال الإغريق الآخرين غير اوديسيوس. وآخر ملحمة في السلسلة القصيدة المتأخرة المسماة بـ **"التليجونية"** Telegonia، التى تحفظ رواية غريبة للفترة المتأخرة من حياة اوديسيوس بعد أن أنهى تجوالاته، وما حدث بينه وبين ابنه تيليجونوس Telegonus. مع أننا نعرف أسماء قصائد ملحمية أخرى قديمة وعديدة وأسماء شعراء ملحميين، لكن إما لم يسجل عنهم شئ أو ما سجل كان قليلا جدا. وعله من نافلة القول أن نوضح أن هناك شعراء عدة كتبوا ملاحم عن هيراكليس علي سبيل المثال: هناك شاعر اسبرطي يدعي كينايثيون Cinaethion وورودسي يدعي بيساندر Peisander، وفي الفترات المتأخرة كتب عم هيرودوتوس المدعو بانياسيس Panyassis الهاليكارناسى قصيدة تعرف بـ**"الهيراكلية"** Herakleia. وقد نظمت قصائد أخرى مشابهة عن ثيسيوس Theseus، ومغامرات ياسون، وبحارة السفينة أرجوس، والتى يبدو أنها كانت موضوع محبب، حيث يخبرنا الشراح علي أبوللونيوس الرودى عن أن ملحمة أبوللونيوس هى تقليد للملحمة

المبكرة التى تعرف بـ **"النوباكتية"** Naupactia. أعيدت رواية أساطير بعض مناطق بلاد اليونان، في الملاحم المبكرة. على سبيل المثال القصيدة المعروفة بـ **"الفورنية"** Phoronis التى تقدم رواية للتاريخ المبكر جدا لإقليم أرجوس. ويعرض الشاعر الكورنثي المسمي يوميلوس Eumelus رواية مميزة للتاريخ المبكر جدا لكورنثة فى ملحمة **"الكورنثية"** Corinthiaca.

ديودوروس الصقلى

(القرن الأول ق.م)

مؤرخ يوناني صقلي، مؤلف تاريخ العالم في أربعة عشر كتابا. علي عكس المؤرخين الذين يميلون إلي إعمال العقل في نقد التاريخ، فإن ديودوروس لم يستثني عصر الأسطورة من بحثه. والكتب المبكرة ذات قيمة ملحوظة بالنسبة لدارسى الأساطير. وكما هو مفهوم في العمل ذو الحجج التاريخية، فإنه يميل إلي الروايات العقلانية المفضلة فى العصر الهيللينستي، لكن بعضا من المادة التي ضمنها في عمله، تقرير من يوهيميروس Euhemerus ومقتطفات من عمليين لديونيسيوس الاسكيتوبراخي Dionysius Scytobrachion الذي قدم روايات قصصية لأساطير بحارة السفينة أرجوس والأمازونيات . الكتاب الرابع الذي يتعامل مع التاريخ الأسطوري لقلب اليونان، هو بوضوح كتاب أسطوري، حيث يتضمن موضوعات من الحكايات الشائعة المبكرة. وسيرة هيراكليس.

ديونيسيوس الهاليكارناسى

(القرن الأول ق.م)

ناقد أدبي يوناني ومؤرخ. عاش في روما أكثر من عشرين عاما، حيث أتم عمله المعروف بالحكايات الرومانية القديمة Rhōmaikē archaiologia، ويتسم بأنه عمل طويل به إسهاب

عن تاريخ روما من أقدم الأوقات حتى الحروب اليونانية. الكتاب الأول يتعامل مع التاريخ القديم، وأصل تأسيس المدينة. وكان لدى ديونيسيوس الكثير ليقوله عن الأسطورة الإغريقية منذ القدم وعلاقة روما وإيطاليا بالأساطير.

سابفو من ليسبوس (ولدت في نهاية القرن السابع ق.م)

مؤلفة شعر غنائي. وردت عندها بعض الإشارات الأسطورية.

ستاتيوس (حوالى ٤٥-٩٦م.)

شاعر روماني ومؤلف **"الطيبية"** Thebais، الملحمة التى كتبت في أثنى عشر كتابا. وهى تحكي قصة الخلاف بين ابني أويديبوس. وقد كتب أيضا الرواية الملحمية عن حياة أخيليوس **"الأخيلية"** Achilleis، التي اكتمل منها كتابان فقط.

سترابون (حوالى ٦٤-١٩ ق.م.)

مؤرخ وجغرافي، ألف بحثا جغرافيا بقى في سبعة عشر كتابا. وهو عمل جغرافي وصفى للعالم المعروف قديما. وقد كان سترابون يهتم بالدرجة الأولي بالعالم كمسكن للبشر ومقر للنشاط الإنساني ومسرح للأحداث التاريخية، وكان غالبا يشير إلي الروايات والشخصيات الأسطورية مع ربطها بالخلفية الخاصة بتقاليد وتاريخ المناطق التي يدرسها.

ستيسيخوروس (الفترات المبكرة من القرن السادس ق.م)

شاعر غنائي صقلي يوناني. مع أنه يصنف كمؤلف أناشيد جماعية (كورالية)، إلا إنه كتب قصائد روائية طويلة، التي يبدو إنها كان بها من الملحمة- من وجهة النظر الاصطلاحية- أكثر من الشعر الغنائي. ومن بين الموضوعات الأسطورية العديدة التي عرفت من خلال أشعاره: صيد الخنزير الكاليدوني، وسرقة هيراكليس

لقطيع جيريون Geryon (ربما استمد منه أبوللودوروس روايته عن هذا المقطع)، وتضليل إريفيلى Eriphyle لزوجها، ودمار طروادة، وانتقام اوريستيس. و مع أن قصائده ذات تأثير واضح على رواية الأساطير، إلا أنها لم يتبق منها شيء يذكر، حتى ستيسيخوروس نفسه أصبح موضوع أسطورة؛ ذلك لأنه كتب قصيدة اعتراف فيها بخطيئته ليسترد بصره بعد إن كان قد اصيب بالعمى معتقدا أن هيلينى زوجة مينلاوس هى التى أصبته، لأنه أهانها في إحدى قصائده.

ستيفانوس البيزنطي

(القرن السادس الميلادي)

مؤلف القاموس الجغرافي الكبير، **"الأعراق"** Ethnica، الذى يحتوي علي معلومات عن الأمور التاريخية والأسطورية. مع إننا لم يعد فى حوزتنا سوى القليل جدا من النص الأصلي، إلا أن محتواه حفظ بصورة جزئية في ملخص ما يزال باقيا.

سوفوكليس

(٤٩٦ -٤٠٦ق.م)

شاعر ومسرحي يوناني يعتبر أحد أعظم كتاب التراجيديا، كتب أكثر من مائة عمل مسرحي لم يصل إلينا منها سوى سبع مسرحيات تراجيدية كاملة وشذرات مما يزيد على ثمانين عملا. وساهم سوفوكليس في إثراء الاسلوب الدرامي، وإضفاء المزيد من التعقيد على الحبكة المسرحية. وقد استمد جل أعماله من الأساطير الإغريقية. ومؤلفاته السبعة الكاملة هى: **"أياس"**، **"أوديبوس ملكا"**، و**"أوديبوس فى كولونوس"**، و**"أنتيجوني"**،و**"إلكترا"**، و**"فيلوكتيتيس"**، و**"نساء تراخيس"**.

سيرفيوس (القرن الرابع الميلادي)

شارح روماني. أفضل ما يؤثر عنه أنه صاحب التعليقات علي قصائد فيرجيليوس، تعرف تعليقاته بـ Servius Auctus أو Servius Danielis. أدمج فى الرواية الطويلة لتعليقه مادة أسطورية وردت عند المؤلفين الآخرين، وحفظت تعليقاته بعض القصص التي لم تسجل في أى مصدر آخر.

سيمونيديس (حوالى ٥٥٦- ٤٦٨ ق.م)

شاعر غنائي لم يتبق من أشعاره سوى القليل جدا من الشذرات، وهذا علي غير حال ابن أخيه باكخيليديس وخليفته العظيم بنداروس، والقليل مما بقي بالفعل ليس به ما يخص الأسطورة. ويبدو أنه كان لديه مواهبه الخاصة كشاعر روائي، وكان قادرا علي الكتابة ببساطة وعمق. هذه المميزات تظهر جلية في قصيدة صغيرة (543 PMG) التي تظهر فيها داناي Danae وهى تغني ندب حزين لطفلها النائم بيرسيوس، أثناء انجرافهما عبر البحار المضطربة، وهما في صندوقهما الصغير.

سينيكا (حوالى ٤٠ ق.م- ٦٥ م)

سياسي روماني وفيلسوف وكاتب. ألف تسع ميلودراميات تراجيدية، تعتمد علي قصص من الأساطير الإغريقية، ونماذج من المسرحيات التراجيدية الأتيكية، بصفة خاصة مسرحيات يوريبيديس، وتقوم جميعها على الأساطير الإغريقية فى موضوعاتها. ومن بين عناوين مسرحياته نجد: **"هيركوليس مجنونا"**، و**"هيركوليس فوق جبل أويتا"**، و**"ميديا"**، و**"فايدرا"**، و**"أويديبوس"**، و**"أجاممنون"**، و**"الطرواديات"**، و**"الفينيقيات"**.

الـشـراح Scholia

مصطلح يشير إلى الملاحظات التفسيرية، التى حفظت في هوامش المخطوطات القديمة، وبينما كانت الأسطورة تعد مصدرا لموضوعات الشعر والدراما الإغريقية. فإن العديد من هذه التعليقات والملاحظات كرست بطريقة مبتكرة لإعطاء المزيد من التفاصيل التى تخص الموضوعات الأسطورية. حيث كانت رواية الأساطير تبرر الخيال في النص، كما توضح ما يوازيها فى المصادر الأخرى أو يختلف عنها، والتى كانت فى الغالب من الأدب المفقود بالنسبة لنا. وهكذا فإن معظم ما نعرفه عن كتّاب التاريخ الأسطورى القدامي أمثال فيريكيديس وهيللانيكوس وصلت إلينا من الشراح. قدم الشراح علي الملاحم الهوميرية وعلي بنداروس ويوريبيديس وأبوللونيوس وليكوفرون بالفعل معلومات ذات قيمة بوصفها مصادر أسطورية. كما أن الشرح اللاتين يقدمون مادة من الممكن إن تكون مفيدة أيضا لدارس الأساطير الإغريقية. وعل الجدير منهم بالاهتمام شراح قصائد فيرجيليوس والملحمة الطيبية لستاتيوس Statius.

شـيـشـرون (١٠٦-٤٣ ق.م)

السياسي الروماني والخطيب وكاتب النثر المعروف، الذي كان يشير أحيانا إلي الأساطير الإغريقية والأحداث الأسطورية في أبحاثه الدينية والفلسفية.

فـاليـريـوس (كتب في الفترة الأخيرة من القرن الأول ق.م) وهو شاعر روماني، مؤلف ملحمة **"الارجوناوتيكا"** Argonautica غير المكتملة.

فيرجيليوس (٧٠-١٩ق.م)

شاعر روماني مؤلف **"الرعويات"** Eclogues و**"الزراعيات"** Georgics، وهى قصيدة عن الفلاح وتربية النحل، وكذلك **"الإنيادة"** Aenēis القصيدة الملحمية المؤلفة من أثنى عشر كتابا. تصف "الإنيادة" كيف تجول الأمير الطروادي أينياس حتى وصول إلى إيطاليا بعد سقوط طروادة، وتأسيسه لمدينة لاتيوم Latuim، ليصبح بذلك سلفا لمؤسسى روما. ويشير فيرجيليوس غالبا لأشخاص وقصص من الأسطورة الإغريقية، أو يفترض أنها من الأسطورة الإغريقية، أو يستند إليها ليخدم أهدافه. والتعليق الباقي علي أعماله ينسب إلى سيرفيوس Servius وشراح أخرين وهو مصدر جيد لدارس الأسطورة.

فيريكيديس (تقريبا كتب في النصف الأول من القرن الخامس ق. م)

مدون أساطير قديم، كتب روايات شاملة عن تاريخ اليونان الأسطوري. استلهم معظم مادته من الملاحم المبكرة، ونظمّها علي أساس الأنساب، والتى جاءت متوافقة مع ما قدمه هيسيودوس في "كتالوج النساء". أعمال فيريكيديس هذه التي تعرف بـ**"التواريخ"** Historiae أو **"الأنساب"** Genealogiae نشرها الشراح السكندريون في إصدار من عشرة كتب، وكان يراجع بشكل واسع من قبل الشراح والشعراء بوصفه مصدرا قياسيا للحكايات الأسطورية القديمة، وكان الشراح يشيرون إليها بصفة متعاقبة. من خلال ما نعرفه من الشذرات المتبقية كانت القصص تروي بأسلوب بسيط يعتمد على تعاقب القصة تلو الأخرى. وضع أبوللودوروس فيريكيديس موضع ذكر بالاسم ثلاث عشرة مرة في عمله المختصر أكثر من أي عمل آخر، وجعله مصدره

الرئيسي لبعض فصول كتابه (علي سبيل المثال في روايته عن حياة بيرسيوس)

كاليماخوس (حوالى ٣٠٥-٢٤٠ ق.م)

شاعر وشارح وباحث هيللينستي. قام بفهرسة وتصنيف الكتب في مكتبة الإسكندرية. كتب ستة أناشيد متخمة بالحكايات الأسطورية المثيرة بقيت كاملة. وضع بعض المحررين في أواخر العصور القديمة أناشيده ضمن مجموعة **الأناشيد الهوميرية**، وقصائد أخرى ذات نفس الطبيعة ومن نفس اللون الأدبي. مع أن أناشيد كاليماخوس كتبت علي غرار الأناشيد الهومرية، إلا أنها تختلف عنها في أوجه عدة.

اكسينوفون (حوالى ٥٧٠-٤٧٥ق.م)

فيلسوف وشاعر وناقد اجتماعي وديني إغريقى. معرفتنا بوجهاتِ نظره تقتصر على شعره الباقي والذي يتضمن هجاء ونقدا لمجموعة واسعة من الأفكار الإغريقية مثل الاعتقاد بالبانثيون الإلهى، ونقده لما يروى عن الآلهة فى الأساطير، وتشكيكه فى الفكر الدينى والأسطورى الإغريقى .

كولوثوس (تقريبا القرن الخامس الميلادي)

مؤلف **"اختطاف هيلينى"**، وهي قصيدة ملحمية قصيرة تقع في ثلاثمائة وأربعة وتسعين بيتا .

كونون (تقريبا كتب عند نهاية القرن الأول ق.م أو بداية الأول الميلادي)

مدون أساطير أعاد رواية مجموعة من نحو خمسين أسطورة ذات موضوعات متنوعة من الأساطير المشهورة. تم الاحتفاظ بها في ملخص أعد بواسطة الباحث البيزنطي فوتيوس Photius .

كوينتوس من سميرنا

(حوالى القرن الرابع الميلادي)

مؤلف الملحمة المتأخرة التى تقع في أربعة عشر كتابا المعروفة بـ**"بعد الهومرية"** Posthomerica، التي كتبها ليقدم فيها الرواية الشاملة للمراحل النهائية للحرب الطروادية وعواقبها، وجاءت لتصف كل ما حدث بعد العهد الذي غطته الإلياذة بداية من دمار طروادة، ومرحلة العودة البحرية المحفوفة بالمخاطر للجيش الإغريقى. ومع إن كوينتوس ربما استلهم الكثير من مادته من المصادر المتأخرة. إلا أنه كان متحفظا في اختياره للمصادر، متوخيا الحذر؛ ليتجنب الروايات المعدلة.

لوكيانوس

(القرن الثاني الميلادي)

خطيب وكاتب نثر، سوري المولد، ترددت الموضوعات الأسطورية بغزارة في بعض حواراته الهجائية، والموضوعات الأكثر جذبا للاهتمام نجدها فى عمليه: " حوارات الآلهة " Dialogi Deorum، و"حوارات آلهة البحر" Dialogi Marini، حيث يعطي صورة ممتعة عن الآلهة مبنية علي الأساطير. بينما فى الأعمال الأخرى مثل "خارون" Charon، و"حوارات الموتى"Dialogi Mortuorum يهتم بالأحوال الموروثة، والعلاقة والأفكار عن الحياة الأخرى، والعالم السفلي.

ليكوفرون

(ولد حوالي ٣٢٠ ق.م)

شاعر هيلينستي، مؤلف القصيدة الأسطورية **"ألكساندرا"** Alexandra أو**"كساندرا"** Kassandra، التي تتلقى فيها كاسندرا كاهنة طروادة نبوءات ملغزة عن سقوط المدينة، والأقدار المستقبلية لأولئك الذين شاركوا في الحرب. مع أنه ليس بالعمل

الممتع للقراءة، إلا إنه ذو قيمة كبيرة بوصفه مصدرا للمعلومات الأسطورية، إذا استعان المرء فى قراءته بالشرح القديم الموجود فى التعليق البيزنطي لجون تزيتزيس (چيچيس) John Tzetzes. بعض الشراح رأوا أن هذه القصيدة لابد وأنها كتبت متأخرا نوعا ما بواسطة مؤلف آخر في القرن الثاني ق.م.

مدونو الأساطير الفاتيكانيون

Vatican Mythographers

لقب يطلق على مؤلفي ثلاث مجموعات من الحكايات الأسطورية ترجع للعصور الوسطي، والتي حفظت في مخطوطات في مكتبة الفاتيكان، الحكايات مستوحاة من الشراح اللاتين والمصادر اللاتينية المتأخرة.

موسايوس

(آخر القرن الخامس الميلادي)

مؤلف المليحمة (الملحمة الصغيرة) Epyllion الجذابة التي تحكي القصة التراجيدية لهيرو Hero و لياندروس Leandros، المحبين اللذين عاشا علي الضفة المواجهة للهيليسبونتوس.

موسخوس

(القرن الثاني ق.م)

شاعر رعوي، مؤلف المليحمة (الملحمة الصغيرة) Epyllion الجذابة **"يوروبى"** Europe، التي تحكي كيف اتخذ زيوس شكل ثور ليخطف البطلة التي سميت المليحمة على اسمها من فينيقيا لكريت.

ميمنوريموس

(النصف الثاني من القرن السادس ق.م)

شاعر إليجي. تحتوى بعض الشذرات من قصائده على تصويرات أسطورية مهمة وممتعة عن ياسون ورحلة هيليوس الليلية لمكان الشروق.

نـــونّـــوس

(القرن الخامس الميلادي)

شاعر من أخميم Panopolis في مصر، مؤلف **"الديونيسية"** Dionysiaca، ملحمة ضخمة في ثمانية وأربعين كتابا، التي تتناول أساطير الإله ديونيسوس واكتشافه للهند.

نـيـكـانـدرمن كـــولــوفـــون

(القرن الثاني ق.م)

شاعر هيللينستي، تعرض فى عملين من قصائده التعليمية **"الترياق"** Theriaca و**"التداوى"** Alexipharmaca للحديث عن الحيوانات السامة وترياق السموم، ويتركز اهتمامه بالأساطير في عمله **"هيتيرويومينا"** Heteroioumena (التناسخات) وهى مجموعة من أساطير التحولات. وقد اعتمد أوفيدوس علي هذه القصيدة عندما كتب تناسخاته، وكذلك قدم أنطونينوس ليبراليس ملخصات لبعض القصص التي رويت فيها.

هـــوميـــروس

(حوالي القرن الثامن ق.م)

شاعر ملحمي إغريقي أسطورى، وأحد المصادر الرئيسية للأسطورة الإغريقية. يُعتقد أنه مؤلف الملحمتين الإغريقيتين الإلياذة والأوديسية. بشكلٍ عام، آمن الإغريق القدامى بأن هوميروس كان شخصية تاريخية، لكن الباحثين المحدثين يُشككون في هذا، ذلك أنه لا توجد ترجمات موثوقة لسيرته باقية من الحقبة الكلاسيكية، كما أن الملاحم المأثورة عنه تمثل تراكما لقرون عديدة من السرد الشفاهي وعروضا شعريا محكما. ويرى مارتن وست أن هوميروس ليس اسماً لشاعرٍ تاريخي، بل اسماً مستعارا. وصل إلينا من هوميروس أشهر وأعظم عملين أدبيين في تاريخ الأدب: **"الإلياذة"** و**"الأوديسة"**، فقد آمن بهما الإغريق

واعتبروهما التاريخ الحقيقي لشعبهم في مرحلته المبكرة. وأصبحتا بالنسبة إليهم بمثابة الكتاب المقدس الذي يحكي لهم سيرة أبطالهم وانتصاراتهم ومآثرهم الخالدة. إضافة إلى أنهما تحددان هويتهم، وتعرفانهم بعاداتهم وتقاليدهم القديمة. كانت أشعارهما أناشيد غنائية على كل لسان إغريقي. وكان المنشدون الإغريق يتلون هذه الأشعار في تجوالاتهم بين المدن والقرى الإغريقية، متغنين بأمجادهم ومفاخرهم، مسحورين بعظمة شاعرهم الكبير، حتى وصل الأمر بالساسة والقادة منهم إلى أن يدعموا حججهم وأفعالهم بأقوال من شعر هوميروس، ولن يجد أحدهم ضيرا من أن يطالب بحكم مقاطعة مادام قد درس عن كثب خطط هوميروس العسكرية التي جاءت في الإلياذة. وهذا على ما يبدو هو الذي دعا الفيلسوف اليوناني العظيم أفلاطون لأن يقول في إحدى محاوراته على لسان أحد القادة الإغريق أنه مادام خبيرا بهوميروس فهو خبير بكل شيء. وقد سميّت هاتان الملحمتان انجيل الإغريق. وظلتا قرونا أساس التربية والتعليم في ذلك الوقت. لقد كانتا في الحقيقة ألف باء الأدب الإغريقي، حتى أن معرفة الإنسان الإغريقي كانت تقاس بمدى معرفته لهما، حيث سيطر هوميروس على أذهان الإغريق وخيالهم لأجيال عديدة، وكان سلوك أبطاله يعتبر مقياسا لسلوك الإنسان اليوناني القديم. تحكي أناشيد الإلياذة الغنائية قصة خمسين يوما من أيام السنة العاشرة والأخيرة لحرب طروادة، وتجري أحداثها ووقائعها داخل مدينة طروادة ، وأمام أسوارها، ثم تنتقل بنا إلى أحداث وأماكن تغطي السنوات العشر التي استغرقتها هذه الحرب. وقد ظلت تنشد خمسة قرون قبل أن تدوّن من قبل إحدى البعثات في القرن الخامس قبل الميلاد، بعد أن لهثت وراء حفاظها ومنشديها لتدوين أبياتها. وإذا كانت أناشيد الإلياذة تحكي قصة البطولة والمعارك التي انتصر فيها الإغريق

على الطرواديين، فإن أناشيد الأوديسية، التي وضعت بعد الإلياذة بسنوات تحكي قصة عودة اوديسيوس، وهي تدور حول الأيام الأخيرة من السنوات العشر التي ضلّ فيها البطل الإغريقى اوديسيوس طريق عودته بحرا إلى بلاده بعد انتهاء حرب طروادة. وإن كانت أحداثها تستغرق جميع ما حصل لهذا البطل خلال السنوات العشر هذه.

هيـجيـنـوس (حوالى ٦٤ ق.م-١٧م.)

أمين مكتبة الـبالاتين Palatine، الذي أعتقه أغسطس. كان واسع الثقافة، والمؤلف المفترض لعملين مهتمين بالاساطير: **"الحكايات الأسطورية"** Fabulae وقد عرف أيضا بـ **"الأنساب"** Genealogiae، وهو كتاب مرشد فى الأساطير، وعمله **"علم الفلك"** Astronomia، العمل المعروف عن عالم الأبراج والمجموعات النجمية. وكلا العملين قاما علي مصادر إغريقية. ويبدو أن مؤلف هذين العملين كان شارحا ذا كفاءة محدودة، ذلك أنه وقع في أخطاء ساذجة في الترجمة من الإغريقية. ويوجد توافق شبه عام أن هذين الكتابين لا يمكن أن يكونا من الأعمال الحقيقية لـهيجينوس، وربما تمت كتابتهما بعد عصره في القرن الثاني الميلادي. تتكون المائتان وعشرون فصلا من "الـحكايات الأسطورية" من حكايات أسطورية مختصرة أو من قوائم (علي سبيل المثال عن الأمهات اللاتي قتلن أبناءهن، الأشخاص الذين رضعوا من حيوانات، المبتكرين وابتكاراتهم). مع أن مصادر الحكايات نادرا ما يذكر، فإن الكتاب يبدو أنه استلهم معظم مادته من المصادر التراجيدية وأبوللودوروس. الكتاب الثاني من **"علم الفلك"** Astronomia يحتوي علي أكثر المجموعات المتبقية

كمالا عن أساطير الأبراج، تم استقائه بالأساس من إراتوسثينيس Eratosthenes.

هيرودوتوس (حوالى ٤٨٤ - ٤٢٥ ق.م)

أحد أشهر مؤرخى بلاد اليونان. اشتهر بالأوصاف التي كتبها لأماكن عدّة زارها وأناس قابلهم في رحلاته، وعن السيطرة الفارسية على اليونان، عرف بأبو التاريخ. معروف بفضل كتابه **"الأبحاث التاريخية"** Historiae، والذى تم تقسيمه على يد المحررين السكندريين إلى تسعة كتب. ويصف هيرودوتوس فى هذا العمل أحوال البلدان والمعتقدات والعادات لدى الشعوب التى سمع عنها أو رأها في ترحاله حول حوض البحر الأبيض المتوسط. إن موضوع كتابه الأساسي هو الحروب بين الإغريق والفُرس أو الميديين. وعلى الرغم من أن هيرودوتوس حاول أن يتجنب الخوض فى الروايات الأسطورية، إلا أنه كان يضطر إلى التعرض لها رغما عنه.

هيسيودوس (القرن السابع ق.م)

شاعر شفاهى، وأحد أعظم كتاب الملاحم الإغريق، ومصدر رئيسى من مصادر الأساطير الإغريقية. تنسب إليه العديد من الأعمال التى تتعلق بالأساطير وهى:**"الأعمال والأيام"** و**"أنساب الآلهة"** و**"درع هيراكليس"** و**"كتالوج النساء"**. يعتبر أول راوى أساطير صريح، حيث تناول فى عمله "أنساب الآلهة" الأساطير الإغريقية بتسلسل زمنى منذ نشأة الكون، كما أن روايته تعد الرواية الأكثر قبولا وانتشارا. وقد وصل إلى أيدينا "أنساب

الآلهة" و"الأعمال والأيام"، أما باقى الأعمال المنسوبة إليه فوصلتنا فى شكل شذرات.

هيلانيكوس (نشط في النصف الثاني من القرن الخامس ق.م)

مدون أساطير ألف كتابات في الدراسات العرقية والتاريخية. يفوق ما سُجل عن أعماله ما كتب عن أي مدون أساطير غيره من المدونين الأوائل، وذلك إذا استثنينا فيريكيديس. قام بتدوين تاريخ بعض الأسر الأسطورية المتعددة مثل: سلالة ديوكاليون Deukalionides وسلالة أطلس Atlantides، وترك أثره علي الروايات التالية بترتيبه وضبطه للسلالات البطولية. يبدو أنه كان كاتب فذ وإن كانت رواياته أقل إغراء من تلك الخاصة بفيريكيديس. المتضمنة فى عمله **"تاريخ أثينا"** Atthis، المرتبط بالتاريخ المحلي لمدينة أثينا.

يوريبيديس (٤٨٠-٤٠٦ ق.م)

ثالث شعراء التراجيديا الآتيكية العظام أيسخيلوس وسوفوكليس، كتب ما يقرب من أثنتين وتسعين مسرحية تراجيدية وساتيرية لم يتبق منها سوى ثمانى عشرة مسرحية تراجيدية ومسرحية ساتيرية. استمدت أعماله موضوعاتها من الأساطير بشكل مباشر.

وما تبقى من أعماله هى:

"ألكيستيس"، و"ميديا"، و"هيبوليتوس"، و"الطرواديات"، و"هيلينى"، و"الكترا"، و"أوريستيس"، و"إفيجينيا فى أوليس"، و"عابدات باكخوس"، و"أندروماخى"، و"إفيجينيا فى تاوريس"، و"هيكابى"، و"أندروماخى" و"أبناء هيراكليس"،

و"**هيراكليس مجنونا**"، و"**إيون**" و"**الفينيقيات**"، وتنسب إليه "**ريسوس**" ومسرحية ساتيرية هى "**الكيكلوبس**".

يوستاثيوس (القرن الثانى عشر الميلادى)
أحد الشراح البيزنطيين، ورجل دين مسيحي، مؤلف التعليقات علي الإلياذة والادويسية، حفظ لنا بعض روايات الشراح التي ربما فقدت.

يوهيميروس (كتب حوالي ٣٠٠ ق.م)
اشتهر بعمله "**الكتابات المقدسة** " Hiera Anagraphe، الكتاب الذي يشرح أصل الآلهة بمفاهيم عقلانية عن طريق ترجيح أنهم كانوا حكاما عظماء وقادة من الماضي، وقد اعتبروا بعد ذلك كائنات مقدسة ونالوا التكريم. مع أن العمل الاصلي فقد لكن الكثير عرف عنه مما سجله ديودوروس الصقلى ولكتانتيوس Lactantius.

كيف وصلتنا الأساطير الكلاسيكية اليوم؟

لم تعد الأساطير الكلاسيكية منذ نهاية العصر الكلاسيكى تؤخذ بجدية على أنها تاريخ، ومن ثم تم نقلها فى النهاية من خلال الأعمال الأدبية والفنية فقط، وبشكل أساسى عن طريق أعمال المؤلفين الإغريق والرومان، الذين اختار كتّاب أواخر العصور القديمة والعصور الوسطى أن ينسخوا أعمالهم ويحفظوا نسخا منها، بالإضافة إلى المخطوطات الجديدة عن الأساطير الكلاسيكية، والتى كتبت باللغة اللاتينية مثل عمل فولجينتيوس Fulgentius (أواخر القرن الخامس – أوائل السادس الميلادى) المعروف بـ "**الأساطير**" Mitologiae والأعمال مجهولة المؤلف المعروفة بـــ "**مدونو الأساطير الڤاتيكانيون**" Vatican Mythographers، وعمل بوكاتشى Boccacci من القرن الرابع عشر "**عن**

أنسـاب الآلـهة" De Genealogia Dearum. شـهد القرن السـادس عشـر أول إصـدارات مطبوعـة للأعمـال المهمـة والقيمـة التى تروى الأســـاطير القـديمـة، مثـل **"المكتبـة"** لأبوللودوروس و**"الحكايات"** لهيجينوس. و هذه الأعمال هى التى اســتلهمت منها الكتب المرشــدة للميثولوجيا الكلاســيكية خلال عصــر النهضــة. أحد هذه الأعمال الأســطورية المرجعية المرشـــدة، والذى مايزال يتداول حتى وقتنا الحالى، والذى تُرجم إلى لغات مختلفة، من بينها العربية، وانتشـر انتشـارا واسـعا نظرا لسـهولة أسلوبه هو كتاب توماس بلفينش Thomas Bulfinch " **عصر الأسطورة"** (١٨٥٥) "The Age of Fable" أو **"قصـص الآلـهة والأبطال"** " Stories of Gods and Heroes" وغالبا ما يشــار إليه بـ ميثولوجيا بلفينش. عمل آخر معروف هو **"الميثولوجيا: الحكايات الخالدة عن الآلهة والأبطـال"** Mythology: Timeless Tales of Gods and Heroes للمؤلفـة إديـث هامليتون Edith Hamilton الصـــادر عام ١٩٤٠، والذى تمتع بنجاح كبير خلال القرن الماضـــي. بالإضـــافة إلى المجموعات المختصـــرة التي تنتمي إلى المدارس البحثية المعروفة، وهي الأعمال الضليعة، التي تقدم إشارة بحثية منهجية مثل الأجزاء السبعة من عمـل ڤيلهلم روشـــر Wilhelm Roscher : **"معجم الميثولوجيا الإغريقيـة والـرومـانـيـة"** Lexikon der griechis und romischen mythologie (1884 – 1937)، والأجزاء الثمانية التى أشرف على تحريرها هانز أكيرمان Hans Christoph Ackermann وجين جيســلر Jean Robert Gisler **"معجم الميثولوجيا الكلاســيكية المصورة"** Lexicon Iconographicum mythologiae classicae (1981-1997). وعمل روبرت جريفز Robert Graves "الأساطير الأغريقية" The Greek Myths (1955) فى جزئين، ويعد كتاب عبد المعطى شـعراوى هو أفضـل إصـدارات المكتبة العربية دون منافسة، وقد صدر فى ثلاثة أجزاء، ويشرع مؤلفه فى إصدار الجزء الرابع، والمجموعة تحمل عنوان رئيسى هو: "أساطير إغريقية" (١٩٨٢-٢٠٠٥).

في النصف الأخير من القرن العشرين أصبحت الميثولوجيا الكلاسيكية راسخة، وذات أساس متين، وأصبح لعلم الأساطير سلسلة محاضرات جامعية فى العديد من بلدان العالم.

تتعامل المؤلفات الحديثة التى تتعرض لرواية الأساطير مع الموروث الأسطورى بطرق عدة. فمنها ما يروى الأساطير على هيئة دوائر أسطورية تبعا للمدن أو الموضوعات الكبرى كالحرب الطروادية مثلا. ومنها ما يرويها وفقا للترتيب الزمنى الأسطورى بدءا من نشأة الكون وانتهاء بتبعات الحرب الطروادية. ومنها ما يرويها من خلال معجم مرتب هجائيا وفقا لأسماء الشخصيات. ومنها ما يقسمها إلى موضوعات تبعا لطبيعة الشخصيات: آلهة وأبطال ومسوخ وحوريات...الخ. ومنها ما يرويها اعتمادا على مؤلفات الرواة القدامى مثل أبوللودوروس أو أوفيديوس. ومنها ما يروى موضوعات منتقاة، يتوسم فيها نماذج محببة للقارئ، تمتعه وتجعله يلم بالخطوط العريضة.

هل وصلتنا كل الميثولوجيا الكلاسيكية؟

هذا لم يحدث ولن يحدث، فمن جهة لم يتم حفظ كل رواية لكل أسطورة، ومن جهة أخرى فإن الروايات الأسطورية تنوعت وفقا لراويها وطبيعة الجمهور والسياق، ومن ثم ليس هناك رواية بعينها يمكن الادعاء بصحتها أكثر من غيرها. ولا يمكننا كذلك أن نقول أن نص كل أسطورة أو حكاية بطولية إغريقية أو رومانية بقى ووصل إلى أيدينا، لأن هناك تلميحات وإشارات قديمة لقصص غير مألوفة لنا، وهى ما نعتبرها تراثا مفقودا. ومع ذلك فما توفر لنا الآن من معلومات، وردت فى الأدب والفن، ثرية وغزيرة وتفى - إلى حد ما- بالغرض فى أغلب الأحيان.

الفصل الثالث

الحدود الزمانية والمكانية للأساطير

كان من بين الملامح المميزة للأساطير والحكايات البطولية الإغريقية أن الأحداث الأسطورية لها بعد زمانى وبعد مكانى. البعد الزمانى يتمثل فى العصر الذى تنتمى إليه الأسطورة، حيث قسم الإغريق الزمان الأسطورى إلى عصور، وجعلوا وحدة القياس فيه تقدر بالجيل، وترتيب الفترات يتماشى مع خريطة الأنساب وتوالى الأجيال فيها. أما البعد المكانى فيتمثل فى عالم السماء والأرض وما تحت الأرض. ولا شك أن الرواية الأسطورية لم تكن لتتضح معالمها إلا بتحديد موقعها زمانيا ومكانيا، ولذا كان الراوى يستعين بأبسط الطرق وهو تحديد نسب الشخصية ومدينتها ومكان الحدث، كأن يقول أن ثيسيوس ابن أيجيوس، ملك أثينا، قتل المينوتاوروس فى كريت.

الزمان الأسطورى

عصر الآلهة القديمة

يتحدث هيسيودوس- في مؤلفه **"أنساب الآلهة"**، الذى اهتم بالبحث في أصول وأنساب آلهة الإغريق عن المعتقدات الإغريقية التى وحدت بين الكون والآلهة عبر تجسيدها كل مظهر كوني، بشكل أو معنى إلهي. فالبحر إله، والأرض إلهة، والسماء إله، والشمس إله، والقمر إلهة. وحسب هيسيودوس الذي عنى- فى مرحلة ما بعد هوميروس- بتدوين شجرة أنساب آلهة الإغريق بأسلوب شعرى لا يخلو من منهجية مبكرة في البحث، فإن الكون كان في البداية يتشكل من خاؤوس Chaos، أي من خواء كونى لا متناهى هيولى (وهو فى حد ذاته مادة فوضوية)، ومن خاؤوس خرجت عناصر الكون الأولى، فتشكلت جايا Gaea، أى الأرض واسعة الصدر رحبة الأرجاء. وتارتاروس Tartarus، أي مجاهل العالم السفلى العميق الغور تحت سطح الأرض، وهو الجحيم. وإروس (الحب) Eros ، أى القوة الخلاقة، قوة الإنتاج والتوليد التي عملت على إحداث عملية التمازج بين أجزاء السديم الكوني الأول وجعلتها تتآلف وتندمج وتتوالد. وبفعل دور إروس الذي بدأت أطيافه المحببة تزور كل جزء من أجزاء السديم الكوني الأول نشأ من خاؤوس إريبوس Erebus، أي

عالم الظلمات. ومن عالم الظلمات هذا نشأ الليل. ومن اقتران إريبوس بالليل الحالك أنجب الليل كل من الأثير Ether والنهار Himera، أما جايا الرحبة فقد أنجبت بدورها في بداية الأمر مخلوقها الأول أورانوس Uranus، أى السماء، التي أصبحت بمساحتها الواسعة تعادل مساحة الأرض، وتطبق من فوق على مقابلتها جايا من جميع الجهات، وتنيرها بنجومها المتلألئة. إضافة إلى مخلوقها الأول، أورانوس، أنجبت جايا من ذاتها، وبغير علاقة جنسية أو حب، البحر بونتوس Pontus، ذا العباب المتلاطم.

اقترنت جايا بعد ذلك بمخلوقها الأول أورانوس السماء، وأنجبت منه زمرة من الآلهة التياتن (المردة) Titanes، وهم جيل من التياتن مكون من ستة ذكور وست إناث، أولهم وأكبرهم أوكيانوس Oceanus النهر المحيط عميق الغور، يليه كويوس Coeus، وكريوس Crius، وهيبريون Hyperion، وإيابيتوس Iapetus ، وثيا Theia، وريا Rhea وثيميس Themis، ومنيموسيني Mnemosyne ، وفويبي Phoebe، وتيثيس Tethys، وأخيرا كرونوس Kronos الإله الداهية، وكان أصغر التياتن سنا. كما أنجبت الإلهة الأم جايا من أورانوس ذرية من العمالقة الكيكلوبيس Cyclopes، تتكون من ثلاثة من العمالقة، هم برونتيس Brontes، وستيروبيس Steropes، وأرجيس Arges، وذرية أخرى من العمالقة ذوى المائة يد Hecatonchires تتكون من ثلاثة عمالقة آخرين، كانوا أعظم شأنا من اشقائهم الكيكلوبيس، وهم كتوس Cottus، وبرياريوس Briareos، وجاييس Gyges.

أصيب أورانوس بالهم والغم، وأصبح كارها لذريته الغريبة من الكيكلوبيس وذوى المائة يد. وبالأخص لذريته الأخيرة، لأن الكيكلوبيس كانوا يشبهونه ويشبهون أبناءه التياتن في كل شيء ما عدا جباههم التي كانت تتوسطها عين واحدة مستديرة الشكل. أما ذوو المائة يد: كتوس، وبرياريوس، وجاييس، فقد كانوا يتصفون، إلى جانب قوتهم البدنية التي تفوق كل وصف، بقبح وهيئة مرعبة تفوق الوصف أيضا، فكل واحد منهم كان يحمل فوق كتفيه خمسين رأسا، وتتدلى من أكتافه مائة ذراعا. وكانت هذه الهيئة المنكرة مدعاة إخفاء أورانوس لهذا النوع الكريه من ذريته وحشرها بعيدا عن النور وسط مجاهل العالم السفلى.

وبدوره كان هذا الإجراء القاسى مدعاة لاستنكار الإلهة الأم جايا، التي قررت التخلص من زوجها الأول أورانوس بواسطة منجل مثلم عظيم الشأن صنعته بنفسها من حجر الصوان الرمادى، وتمكين أبنائها التياتن والكيكلوبيس من تخليص أشقائهم ذوى المائة يد، والتخلص من أبيهم الطاغية أورانوس. وكانت عملية خصي الإله الطاغية أورانوس على يد أبنائه التياتن تتويجا لانقلاب التياتن، وأمهم جايا، على أورانوس (السماء) وبداية عهد كرونوس (الزمن)، أصغر أبناء الإله المغدور أورانوس، والأقرب إلى نفس أمه جايا، التي حرصت على تمكينه من الحصول على شرف خصي أبيه بواسطة منجلها العملاق، ثم مكنته فيما بعد من كسب ود ودعم أشقائه التياتن، الذين مكنوه بدورهم من عرش أبيهم أورانوس وتوجوه ملكا عليهم جميعا.

بعد خصي أورانوس والإطاحة بعرشه، أقترنت جايا بمخلوقها الثاني عملاق البحر بونتوس، الذي أصبح يرمز إلى ألوهية أعماق البحار، وأنجبت منه عجوز البحر نيريوس Nereus الذي اقترن بحورية الماء دوريس Doris، التي أنجبت منه خمسين حورية ، سكن وسط مياه وأعماق البحر المتوسط وبحر إيجة، وعرفن باسم نيريديات Nereides. ومن هذه الطائفة من حوريات البحر، اللواتى كن يظهرن على مرأى من البحارة بشكل فتاة بذيل سمكة، نذكر على سبيل المثال حورية البحر أمفتريتي Amphitrite، التي أقترنت مع بداية عهد آلهة الأوليمبوس بإله البحر الأوليمبى بوسيدون Poseidon. وحورية البحر ثيتيس Thetis، الأحب إلى قلب آلهة الأوليمبوس، والتي اشتهرت فى الميثولوجيا الإغريقية من حيث كونها والدة ملك المرميديين وبطل الحرب الطروادية أخيليوس. وجالاتيا Galatea التي اقترنت بالكيكلوبس (مفرد كيكلوبيس) بوليفيموس Polyphemus، ابن بوسيدون، وأنجبت منه ثلاثة أبناء، بعد وقوعها في حب الراعي الشاب اكيس Acis الذي قتل على يد بوليفيموس الغيور حسب رواية إغريقية متأخرة. ومن هذه الطائفة مهدئتا الرياح العاصفة والأمواج العاتية الحوريتان كيمودوكي Cymodoce، وكيماتوليجي Cymatolege، وجلاوكونومي Glauconome المتيمة بالضحك، وأليميدى Aleimede مجيدة الهامة، ومينيبي Menippe المقدسة، ونيميرتيس Nemertes ذات الغرائز الشبيه بغرائز أبيها

الخالد نيريوس، الذي كان يلقبه البشر الفانين بالشيخ العجوز، لأنه أمين وطيب ومتمسك بقوانين العدالة وذو تفكير قانونى عادل وراجح.

إضافة إلى نيريوس الفاضل الذي كان يلقب بشيخ البحر، أنجبت جايا بفعل اقترانها من صنيعتها عملاق البحر بونتوس، كلا من ثاوماس Thaumas، وفوركيس Phorcys، وكيتو Cyto، ويوريبيا Eurybia. وشهد هذا العصر اقتران فوركيس من شقيقته كيتو، التي أنجبت له دينو Deino، وبيمفريدو Pemphredo، وإنيو Enyo، وكان يطلق عليهن من قبل الآلهة الخالدين والبشر الفانين اسم "الجراياي" Graiae. كما أنجبا ميدوسا Medusa وشقيقتيها الجورجونات Gorgones، يوريالى Euryale، وسثينو Sthenno، اللتان كانتا خالدتين، على عكس شقيقتهما الفانية ذات الحظ التعس ميدوسا، التي لاقت سوء المصير على يد قاطع رأسها برسيوس Perseus ، بعد تلقيه الدعم والمشورة من الآلهة . كما أنجبت كيتو من زوجها فوركيس أفعوانا ذكرا كان يحرس التفاحات الذهبية في أقاصي الأرض يدعى ليدون. كما شهد هذا العصر زواج ثاوماس من حورية الماء إلكترا Electra، ابنة أوكيانوس، التي أنجبت منه الهاربيات Harpies أمثال أيلو Aello المجنحة التي تسابق الرياح، وأوكيبيتيس Ocypetes التي تسابق الطيور. كما أنجبت إيريس Iris الرشيقة سريعة العدو، التي أصبحت مع بداية العصر الأوليمبى رسولة رب الأرباب زيوس ووصيفة أولى لسيدة الأوليمبوس الربة هيرا. أما يوريبيا الجميلة صلبة القلب فقد اقترنت من كريوس Crius ابن جايا واورانوس، وانجبت منه أستريوس Astraeus، وبالاس Pallas، وبيرسيس Perses. ووفقا لهيسيودوس كان هذا الأخير من أشهر حكماء عصره. أما بالنسبة لأبناء الربة الأم جايا من أورانوس السماء، فقد نجم عن زواج هيبريون من شقيقته ثيا ولادة هيليوس Helios العظيم إله الشمس، وسيليني Selene الساطعة إلهة القمر، وإوس Eos المشرقة إلهة الفجر، الذي يشرق كل يوم على ساكني الأرض وساكني السماء. كما نجم عن زواج النهر المحيط أوكيانوس من شقيقته تيثيس Tethys ولادة الأوكيانوسيات Oceanides وهن طائفة من حوريات البحار والبحيرات والأنهار. ومن هذه الطائفة من حوريات الماء اللواتي سكن في أعماق البحار، ووسط البحيرات والأنهار، نذكر على سبيل

المثال الحورية دوريس Doris، التى اقترنت من شيخ البحر نيريوس وأنجبت منه طائفة من حوريات البحر، اللواتي عرفن باسم النيريديات Nereides، وحورية الماء إلكترا Electra التي اقترنت من ثاوماس، ابن جايا وبونتوس، وأنجبت منه الهاربيات، وإيريس السريعة. ومن أشهر حوريات هذه الطائفة حورية البحر الشهيرة كاليبسو Calypso، التي كانت تسكن وسط جزيرة أوجيجيا، والتي حسب رواية هوميروس في "الأوديسية" استضافت اوديسيوس Odysseus التائه في قصرها سبعة أعوام وأنجبت منه خلالها، وفقا لهيسيودوس في **"أنساب الآلهة"**، غلامين ذكرين هما ناوسيثوس وناوسينوس. ومن هذه الطائفة الحورية كالليروى Callirrhoë التي جمع الحب بينها وبين خريساور Chrysaor العظيم، وأنجبت منه جيريونيس Geryones الجبار ذي الرؤوس الثلاثة، الذي قضى عليه هيراكليس ابن زيوس وألكميني. ومن شهيرات هذه الطائفة أيضا الحورية ديوني Dione التي اقترنت بسيد الأوليمبوس الإله زيوس، وأنجبت منه حسب هوميروس في "الإلياذة" ربة الحسن والجمال أفروديتى. وأيضا من شهيرات هذه الطائفة من الأوكيانوسيات نذكر الحورية الأشهر ستيكس Styx التي اقترنت من بالاس ابن يوريبيا وكريوس، وأنجبت منه نيكي Nike (النصر) وزيلوس Zelus (الحماسة) وكراتوس Cratos (السلطان) وبيا Bia (القوة). وخلال عصر آلهة الأوليمبوس، وإثر انتصار زيوس على خصومه التياتن، كرم سيد الأوليمبوس الحورية ستيكس التي ناصرته مع أبنائها في حربه بأن جعلها بمثابة القسم العظيم الذي يحلف به آلهة الأوليمبوس والآلهة أجمعين. ويذكر هسيودوس في "أنساب الآلهة" أن شريعة زيوس كانت تنص على فرض عقوبة قاسية بحق كل إله يحلف باسم ستيكس الخالدة ويتبين بعدها أنه كاذب، حيث يحرم من الحياة لمدة عام يفصل بعدها تسعة اعوام عن مجالس ومنتديات الآلهة الخالدين. وأخيرا من شهيرات هذه الطائفة من الأوكيانوسيات الحورية فاتنة الجمال كليميني Clymene، التي اقترنت من التيتان (مفرد تياتن) ايابيتوس Iapetus، ابن جايا وأورانوس، وانجبت منه أطلس Atlas أبو طائفتي الهياديس Hyades والبلياديس Pleiades ، الذي انضم إلى حلف الجبابرة المعادين لسيد الأوليمبوس زيوس، وعرض نفسه لعقاب زيوس المنتصر الذي خصه بعقوبة حمل قبة

السماء على كتفيه العريضين، وبروميثيوس Prometheus العاقل والداهية الماكر، الذي ساوى بين ذكائه وذكاء سيد الأرباب زيوس، الذي خشي على مركزه ومستقبل عرشه من ابن كليميني وأيابيتوس، الذي تعرض من جهة سيد الأوليمبوس لأقسى عقاب حيث صلبه زيوس الناقم على صخرة جبارة في أعلى قمم جبال القوقاز، وقيده بسلاسل حديدية من صنع هيفايستوس، وسلط عليه نسرا كاسرا ظل لعدة أجيال ينهش من كبده الهائل الذي كان يعوض في الليل القسم الذي كان ينهشه نسر زيوس في النهار. ومن أبناء كليميني من أيابيتوس إضافة إلى أطلس وبروميثيوس، العملاق مينويتوس Menoetius عظيم المجد الذي استخدم قوته وجبروته في مواجهة سيد الأوليمبوس، الذي نجح في شل قوة مينويتوس بواسطة صواعقه المدمرة وزج به في جحيم تارتاروس، وإبيميثيوس Epimetheus المشوش تائه الفكر، الذي ارتبطت أسطورته بأسطورة باندورا Pandora، صنيعة الآلهة، وأول مخلوقة من جنس النساء.

ومن أبرز سلالات هذه العصر المبكر، عصر الآلهة التياتن، سلالة الاله كرونوس، ابن جايا وأورانوس، الذي اقترن من شقيقته ريا Rhea التي أنجبت منه الأرباب والرباب هيستيا Hestia، وديميتر Demeter، وهيرا Hera، وهاديس Hades، وبوسيدون Poseidon، وزيوس. وكانت هذه السلالة من نسل كرونوس مصدر خشية للإله المتوج، الذي تنبأت له الأرض والسماء بأن مركزه الملكي سيفلت من يده، وسيُغلب على أمره، رغم قوته وبأسه، على يد المولود الأخير من أبنائه. وبسبب هذه النبوءة قام كرونوس على التوالي بابتلاع أبنائه من ريا، بدءا من هيستيا وانتهاءً ببوسيدون ، مرورا بديميتر وهيرا وهاديس، ولم ينج من هذا المصير البائس سوى زيوس، آخر أبناء كرونوس، لكونه وقتها كان جنينا في أحشاء أمه ريا التي حرصت على وضع طفلها الأخير داخل مغارة بعيدة وسط جزيرة كريت، وبين حوريات الجزيرة، اللواتي ساعدنها بعد الولادة في رعاية الإله الصغير زيوس، الذي ترعرع سرا بين مربياته اللواتي حافظن على سره وسط الغابات الكثيفة لجبل إيدا . وعندما شب زيوس وقوي ساعده، في غفلة من أبيه كرونوس، الذي كان يجهل سر ابنه الأخير، هيأته أمه ريا لخلافة أبيه وقدمت له الدعم الكفيل بتمكينه من الإطاحة بأبيه الطاغية كرونوس وإنقاذ أشقائه وشقيقاته من الأسر. وهو نفس الدور الذي سبق وقامت

به الإلهة الأم جيا مع ابنها الأصغر كرونوس، عندما مكنته من إنقاذ أشقائه وشقيقاته من جحيم أبيهم أورانوس وعزله عن عرشه، وحسب الأسطورة الإغريقية عن نهاية عهد كرونوس، فإن زيوس أصغر أبناء كرونوس وريا قام بالاقتصاص من أبيه بنفس القدر الذي سبق لأبيه كرونوس الاقتصاص من أبيه أورانوس، وإنقاذ أشقائه وشقيقاته من جحيمه، حيث قام زيوس بتقييد أبيه الطاغية كرونوس وأجبره على تقيؤ أشقائه وشقيقاته هاديس، وهيرا، وهيستيا، وديميتر، وبوسيدون، بواسطة شراب مقيئ حصل عليه بمساعدة من مربياته الكريتيات، وأول ما تقيأه الملك المقيد كرونوس كان حجرا ملفوفا بقماط ملكي، وهو الحجر الذي ابتلعه كرونوس المخدوع بعدما خطفه من أحضان الأم الماكرة ريا ظنا منه أنه وليدها الأخير زيوس، كما تمكن بفضل دعم أمه ريا من عقد حلف مع أشقائه المحررين، الذين دعموا انقلاب زيوس المنقذ، ومكنوه من الإطاحة بعرش أبيهم كرونوس، وتنصيبه على رأس عرش والدهم المخدوع.

وهكذا حسب رواية الإغريق الأوائل عن تاريخ آلهتهم، فإن دورة العنف التي أدت إلى إقدام كرونوس على خصي أبيه أورانوس الذي تنكر لذريته، عادت من جديد لتعصف بمملكة كرونوس الذي ذاق من نفس الكأس الذي سقاه لأبيه أورانوس. وبنهاية عصر كرونوس (الزمن) ينطوي من كتاب آلهة الإغريق سفر الأرباب التياتن، ويبدأ عهد زيوس وآلهة الأوليمبوس الكبرى.

آلهة الأوليمبوس الكبرى والصغرى

يبدأ تاريخ آلهة الأوليمبوس مع بداية العصر الذي دشن بانتصار زيوس على كرونوس وعلى التياتن، الذين انقلبوا على عرش زيوس الذي تمكن، بعد حرب طاحنة دامت عشرة أعوام، من إلحاق الهزيمة بالتياتن والزج بهم في أعماق تارتاروس. ويعتبر آلهة الأوليمبوس الكبرى، أو آلهة الأوليمبوس الاثنى عشر، بمثابة الآلهة الحقيقيين، لأن عصرهم هو العصر الشمولي، وتاريخهم هو تاريخ النظام، وعلاقة الآلهة الخالدة بالكون والبشر الفانين. ولقد حرص الإغريق الأوائل على تقسيم آلهة الأوليمبوس إلى طبقتين. الأولى هي طبقة آلهة الأوليمبوس الكبرى الأرفع منزلة وشأنا، تليها طبقة آلهة الأوليمبوس الصغرى، وهي طبقة أدنى من سابقتها منزلة وشأنا. وتنحصر طبقة آلهة الأوليمبوس

الكبرى بقائمة من اثنى عشر إلها وإلهة تدين بالولاء والطاعة للإله الأعظم ورب الأرباب جميعا زيوس Zeus ابن ريا وكرونوس، الإله السياسي، الذي احتل عن جدارة ومقدرة منزلة أبيه كرونوس، وامتد حكمه على السماء والأرض، وبقي خالدا على عرشه متجنبا بحكمة ودهاء المصير الذي لحق بأبيه كرونوس، وجده أورانوس، بفضل نجاحه في إيقاف دورة عجلة العنف الملكي، التي كانت تجبر الإله الملك على اضطهاد أبنائه باعتبارهم يشكلون خطرا كامنا على مستقبل عرشه، وتجبر بالتالي أبناء الإله الملك الطامحين إلى الحرية على قتل أبيهم أو عزله عن عرشه بالقوة. ولهذا يعتبر عصر زيوس عصر النظام والاستقرار الكوني والسياسي. ولقد شارك زيوس، كبير الآلهة ورب السماء والأرض والبشر الفانين، فريق من آلهة الأوليمبوس الذين عاشوا في ظله، وتحت زعامته، بتسيير نظام الكون وتنظيم الجوانب المتعددة من حياة الآلهة الخالدة والبشر الفانين.

وكان يتلو زيوس منزلة ومقاما بين آلهة الأوليمبوس الكبرى شقيقه مزلزل الأرض بوسيدون، الذي اختص بألوهية البحار، التي كانت مقصورة وقتها على بحري إيجة والمتوسط. وشقيقه الأخر هاديس، الذي اختص، بموجب قسمة تركة كرونوس بين أبنائه الذكور الثلاثة زيوس وبوسيدون وهاديس، بشئون مملكة الظلمات. أي بشئون عالم الموتى (تارتاروس). وكانت تليهم منزلة وشأنا الربة هيرا، ابنة كرونوس وريا، وشقيقة زيوس وبوسيدون وهاديس، التي أصبحت بفضل زواجها من شقيقها ملك الأوليمبوس زيوس تحتل المنزلة الأولى بين ربات الأوليمبوس، وتبسط سيطرة وسطوة أوسع من السيطرة المنوطة بها أصلا كإلهة حامية للأسرة وضامنة للزواج الشرعي عند الآلهة الخالدة والبشر الفانين. أما الربة هيستيا، ابنة كرونوس وريا وذات الدور المتواضع، قياسا بدور أشقائها وشقيقاتها من آلهة الأوليمبوس، فقد عنيت إضافة إلى وظيفتها الأساسية كربة للشعلة العامة والموقد العام برعاية شئون المشردين واللاجئين، وبتدفئة منازل البشر الفانين ورعاية مواقدهم.

أما السبعة المتبقين من آلهة الأوليمبوس الكبرى فهم جميعا من أبناء زيوس وهيرا، ومن أبناء زيوس من ربات غير هيرا. ومن هذا الجيل من آلهة الأوليمبوس الكبرى آريس Ares، ابن زيوس وهيرا، الذي اختص بشئون الحرب (إله الحرب). هيفايستوس Hephaestus، ابن زيوس وهيرا، الذي تملك النار واختص بشئون الصناعة والفنون

الحرفية. والربة أثينة Athena، ابنة زيوس من زوجته الأولى حورية البحر الأوكيانوسية ميتيس Metis، التي أصبحت إلهة للحكمة والعقل الراجح. وأفروديتى Aphrodite، ابنة زيوس من حورية البحر الأوكيانوسية ديوني Dione، والتي أصبحت لشدة سحرها وجمالها ربة للفتنة والجمال. وأرتميس Artemis، ابنة زيوس من سليلة التيتان ليتو Leto، والتي عهد إليها بعالم الصيد والبراري (الهة الصيد). وأبوللون Apollo، ابن زيوس من ليتو والشقيق التوأم لأرتميس، الذي أصبح إلها للشعر والموسيقى وكل الفنون، وإلها للنبوءات وعلاما بالغيوب. وأخيرا هيرميس Hermes، ابن زيوس من البليادية مايا Maia، الذي اختص بألوهية التجارة والفصاحة، واشتهر كرسول لزيوس في المهمات الصعبة.

أما بقية الآلهة من ساكني الأوليمبوس فيعدون من آلهة الأوليمبوس الصغرى، التي تضم قائمة طويلة من الأرباب والربات أكثرهم من نسل زيوس الإله الشبق، الذي اقترن بعدد كبير من الربات والحوريات الخالدات والنساء الفانيات، وأقلهم من نسل بقية الآلهة. ومن هذا الجيل الذي سكن الأوليمبوس يذكر في البداية ربة الصبا والشباب هيبى Hebe ذهبية التاج، ابنة زيوس وهيرا، ومضيفة آلهة الأوليمبوس الذين كانوا يتلقون منها في المآدب والحفلات العامرة حاجتهم من الأمبروسيا Ambrosia والنكتار Nectar قبل اقترانها من البطل الخالد هيراكليس، ابن زيوس من الكمينى Alcmene، وإروس Eros إله الحب وابن سيدة العشق والجمال أفروديتى من عشقيها الأول إله الحرب أريس Ares، وربة الفتنة والشقاق إريس Eris ابنة هيرا، التي اشتهرت في الميثولوجيا الإغريقية من خلال دورها كمثيرة للفتن داخل الأوليمبوس، ومن خلال دورها في التحريض على الحروب والنزاعات إلى جانب إله الحرب آريس. والربة إيريس Iris الرشيقة ربة قوس قزح، ابنة ثاوماس وإلكترا، التي كانت تجمع بين مهمتها كرسولة لرب الأرباب زيوس، ووظيفتها المخملية كوصيفة أولى لسيدة الأوليمبوس الربة هيرا. والإله الصغير هيمينيوس Hymeneus إله الزفاف والمراسم الخاصة بحفلات زواج الآلهة، وهو ابن الربة أفروديتى من عشقيها الثاني إله النبيذ والكروم ديونيسوس Dionysus. وإلى جانب هيمينيوس ومن زمرته كان يسكن الأوليمبوس الإله الصغير كوموس Comus، إله الموائد العامرة

ومباهجها من سكر وعربدة ومجون. ومومومس Momus، إله التسلية والسخرية، الذى كان يحل على الدوام ضيفا على موائد رفيقه كوموس. ومن أبرز ساكني الأوليمبوس من طائفة آلهة الأوليمبوس الصغرى بنات زيوس من عمته منيموسينى Mnemosyne، ابنة أورانوس وجيا، وهن طائفة من رباب الإلهام والفنون اللواتى عرفن باسم الموسيات Muses، وعددهن تسع ربات، وتضم هذه الطائفة الإلهية من ربات الإلهام والفنون الأوليمبية، الربة كليو Cleio التي اختصت بفن التاريخ ، ويوتيربي Euterpe ربة الموسيقى والشعر الغنائى، وثاليا Thalia ربة الكوميديا، وميلبوميني Melpomene ربة التراجيديا، وتربسيخورى Trpsichore، ربة الرقص والغناء الكورالى، وإراتو Erato ربة الشعر الغزلي، وبوليهيمنيا Polyhymnia ربة الأناشيد البطولية والدينية وفن التمثيل، وأورانيا Urania ربة الفلك، وكاليوبي Calliope ربة الشعر الملحمى الحماسى، التي كانت تحتل موقع الزعامة بين ربات الإلهام والفنون. وإلى جانب ربات الإلهام والفنون الأوليمبية اللواتى سكن الأوليمبوس، إضافة إلى قمة جبل هليكون المقدس، كانت تسكن الأوليمبوس بدورها ربات اللطافة (الخاريتيس) Charites وهن: أجليا Aglaea، ويوفروسيني Euphrosune، وثاليا Thalia. وكن ثلاث بنات من نسل زيوس ويورينومي (ابنة تيثيس واوكيانوس)، اللواتى كان يشع الحب من عيونهن الساحرة، وكن من فريق أفروديتى ربة الفتنة والجمال، ومقربات من طائفة الموسيات. كما كانت تســكن الأوليمبوس ربات الفصول (الهوراي): يونوميا Eunomia ربة الحكم العادل، وديكى Dike ربة الجزاء العادل، وإيريني Eirene ربة السلام، وهن مجموعة من بنات زيوس من الربة ثيميس (ابنة أورانوس وجايا)، كن يشغلن وظيفة حارسات على مداخل الأوليمبوس. وهذه المجموعة بدورها كانت مثل اللطائف مقربة من ربات الفنون، كما كن ملحقات بأبيهن زيوس، ويسكن على مقربة من القصر الملكى الذي شيده إثر زواجه من شقيقته وزوجته الأخيرة هيرا ابنة كرونوس وريا. وعلى مقربة من هذا القصر الملكي، أيضا جمع الحب بين هيبى ابنة زيوس من هيرا، وهيراكليس ابن زيوس من الكمينى. وقد وجد هيراكليس راحته وسط آلهة الأوليمبوس، بعد مرور عمر مديد وكفاح طويل توج بأعماله البطولية الاثنى عشر. ومن ساكنى الأوليمبوس نيكي Nike (النصر)، وزيلوس Zelus (الحماسة)، وكراتوس Cratos

(السلطان)، وبيا Bia (القوة)، وهم جميعا من أبناء الربة ستيكس، ابنة أوكيانوس، التي كرمها سيد الأوليمبوس زيوس بسبب وقوفها مع ابنائها إلى جانبه في حربه مع التياتن، وأصبحت بمثابة القسم الذي ينطق به الآلهة. كما كرم زيوس ابناءها الأربعة من خلال منحهم حق الإقامة إلى جانبه على الأوليمبوس. وكان هذا الفريق الأخير من أبناء ستيكس مقربا من سيد الأوليمبوس زيوس؛ لكونه يرمز إلى أربعة من مظاهر تجلياته وخصاله.

آلهة لا تسكن الأوليمبوس

لم تقتصر تجمعات الآلهة في العصر الأوليمبى على آلهة الأوليمبوس الكبرى الذين كانوا في الغالب يعيشون ويمارسون وظائفهم واختصاصاتهم على مقربة من قصر سيد الأوليمبوس زيوس، ولا على آلهة الأوليمبوس الصغري الذين كانوا يعيشون، ويمارسون وظائفهم واختصاصاتهم على مقربة من أجنحة ومقرات آلهة الأوليمبوس الكبرى. فإلى جانب تجمع الأوليمبوس، وهو التجمع الأهم لآلهة الإغريق، انتشرت الآلهة ذكور وإناث، أفراد وجماعات، وبحسب اختصاصاتها في البحار وأعماق البحار، وفي البحيرات والأنهار، وقرب الينابيع والجداول والشلالات، وفى الغابات والوديان، وعلى التلال والطرق، وفي أعماق العالم السفلي، وأيضا في أعالي السماء. وهذا التوزع الكونى، الذي فرضته على الآلهة طبيعة وظائفها واختصاصاتها، شمل بدوره أيضا آلهة الأوليمبوس. أو بتعبير أدق، العديد من آلهة الأوليمبوس الكبرى، التي أقامت في قصور ومنتجعات وسط ساحات عملها واختصاصاتها. فآلهة الأوليمبوس ليسوا جميعا من ساكنى الأوليمبوس، فالبعض منهم كانوا أصحاب أجنحة ومراكز يشغلونها خلال زياراتهم للأوليمبوس، الذي كانت أبوابه مفتوحة على الدوام للإلهة القادمة من بعيد، وبلا استثناء، شريطة وجود مبرر أو هدف من وراء زيارة أي رب أو ربة من آلهة الشتات للأوليمبوس، أو لأحد أجنحته الخاصة بإحدى الربات، أو أحد الأرباب.

وفقا للأساطير الإغريقية فإن الإله هاديس ملك العالم السفلي، الذي كان يحتل إلى جانب شقيقه بوسيدون المنزلة الثانية بعد زيوس مباشرة في قائمة آلهة الأوليمبوس الكبرى، لم يكن من ساكنى الأوليمبوس، ولم يقدم على زيارة مملكة زيوس في الأوليمبوس سوى

لعدة مرات، ودائما استجابة منه لضرورة قاهرة كانت تستدعي ذلك، كما في حالات استجابته لبعض الدعوات، التي وجهت إليه لحضور الاجتماعات الدورية، أو الطارئة لمجلس الآلهة، الذي كان يدعو إليه ويتزعمه رب الأرباب جميعا وسيد الأوليمبوس زيوس ابن كرونوس. واستعاض عن جناحه الخاص به في الأوليمبوس، بقصر ملكي بناه في أعماق العالم السفلي، ليكرس عزلته عن التجمع الرئيسي للإلهة في الأوليمبوس، واستطاب فيما بعد عزلته وسط مملكته تارتاروس إثر نجاحه في اختطاف برسيفوني Persephone، ابنة ديميتر وزيوس، التي آنست وحشته، بعدما استطاب لها العيش في قصره، واستطابت لها حياتها الجديدة، كملكة وإلهة للعالم السفلي، إلى جانب زوجها هاديس ابن كرونوس. كذلك كان حال الإله بوسيدون، مزلزل الأرض وإله البحار، الذي شيد وسط أعماق بحر إيجة قصرا فخما، واتخذه مسكنا لنفسه ولزوجته الحورية أمفتريتي Amphitrite، ابنة نيريوس الإله القديم الذي حكم البحر في عصر التياتن. وكذلك يتبين من خلال الميثولوجيا الإغريقية بأن الإله أبوللون إله النبوءات، اتخذ من " سرة الأرض " فى دلفى Delphi مسكنا له. ومن خلال نصوص الميثولوجيا الإغريقية أيضا نعرف بأن الربة ديميتر، شقيقة زيوس وأبنة ريا وكرونوس، لم تكن مثل أشقائها وشقيقاتها من ساكنى الأوليمبوس، ولا حتى من عداد آلهة الأوليمبوس، رغم أن نسبها ووظيفتها كربة كبرى، وإلهة للغلال، كانا يتيحان لها أكثر من غيرها السكنة في أعالى الأوليمبوس، واحتلال المركز الرابع أو الخامس في قائمة آلهة الأوليمبوس الكبرى، بعد زيوس وهاديس وبوسيدون، كما يتبين من خلال النصوص المذكورة بأن الربة ذات المنزلة الرفيعة، ديميتر، فضلت الأرض على أعالي السماء. كذلك كان حال إله النبيذ والكروم ديونيسوس، ابن زيوس من سليلة الآلهة سيميلي Semele، فهو مثل الربة ديميتر من آلهة إخصاب الأرض، ويعد أحد الأرباب الأكثر بروزا والأوسع انتشارا، ويعتبر مثل ديميتر أهم من بعض الأسماء التي تندرج ضمن قائمة آلهة الأوليمبوس الكبرى، مثل هيستيا وهيرميس، وصاحب دور يتساوى في أهميته، وأحيانا يزيد، بالمقارنة مع أهمية دور بعض الأسماء الأخرى التي تندرج ضمن قائمة آلهة الأوليمبوس الكبرى، مثل أبوللون، وأرتميس، وهيفايستوس، وآريس، وأفروديتى. هذه المنزلة التي كان يتحلى بها ديونيسوس، ابن سيميلي وزيوس، لم تمكنه من



احتلال الموقع الذي يليق به ضمن قائمة آلهة الأوليمبوس الكبرى، ولم تؤهله لحيازة جناح خاص به في أعالي الأوليمبوس، وبقي من ساكني الأرض ومن الجوالين في أرجائها.

ومن طائفة الآلهة الثانوية من آلهة الشتات التي سكنت البحر، طائفة النيريديات Nereides، وهن إلهات حوريات من بنات نيريوس الخمسين، اللواتى سكن في أعماق بحر إيجة والمتوسط، ومثيلاتهن طائفة الأوكيانوسيات، وهن أيضا مثل طائفة النيريديات، مجموعة إلهات من حوريات الماء، اللواتى سكن بدورهن في أعماق بحر إيجة والمتوسط، وفي البحيرات العذبة والأنهار. ويقابل هاتين الطائفتين من آلهة الشتات الثانوية التى سكنت البحار، طائفتان من آلهة الشتات الثانوية التي سكنت السماء البعيدة، أولهن الهياديس Hyades، وهن مجموعة حوريات من بنات أطلس تحولن بمساعدة رب الأرباب زيوس إلى كوكبة نجمية متلألئة في السماء هن **القلائص**، وثانيهن البلياديس Pleiades، وهن أيضا مجموعة أخرى من بنات أطلس تحولن بمساعدة من زيوس إلى سبعة نجوم متلألئة في السماء. وشكلهن يكون كوكبة نجمية هى **الثريا**. ومن آلهة الشتات الثانوية مجموعة الهاربيات Harpies: ايلو Aello، واوكيبيتي Ocypete، وكيلاينو Celaeno، وبودارجي Podarge، ونيكوثوى Nicothoe، وهن مجموعة إلهية كاسرة من بنات ثاوماس وإلكترا، لهن أجسام مجنحة مخيفة الشكل، ورؤوس عذارى بمخالب طيور كاسرة، وكن يسكن وسط جزر البحر الإيونى.

ومن آلهة الشتات الثانونية أيضا الأورياديس Oreades، وهن مجموعات من حوريات الجبال والتلال المقربات من ربة الصيد أرتميس، ومثيلاتهن النايادیس Naiades، وهن مجموعة من حوريات الينابيع والبحيرات والجداول.

ومن آلهة الشتات الثانوية أيضا مجموعة الميلياديس Meliades وهن حوريات غابات البلوط والدردار، اللواتي خلقن من الدم الذي تدفق من الإله أورانوس أثناء خصيه، ومن هذا الدم أيضا خلقت الإيرينيات Erinyes شديدات البأس، بدروعهن اللامعة ورماحهن الطويلة، وهن ثلاث من ربات الانتقام كن مكلفات من قبل زيوس بمطاردة الخارجين عن شرعته فى الأرض وفى مملكة الظلام، فى الحياة وبعد الموت، وهو دور يكمل الدور الذي

كانت تقوم به في أرض الشتات ربة العقاب نيميسيس Nemesis، التي اختصت في مجال الاقتصاص العادل. ومن هذه العينات من ربات الشتات مجموعة المويراي Moerae، ربات القدر، وهن ثلاث من بنات زيوس وثيميس، أولهن كلوثو Clotho، وثانيتهن لاخيسيس Lachesis، وثالثتهن أتروبوس Atropos. منحهن زيوس شرفا عظيما عندما أوكل إليهن الحق فى توزيع وتخصيص الخير والشر، والعناية بمسائل القدر والقسمة والنصيب عند الآلهة والبشر أجمعين.

ومن ربات الشتات أيضا مجموعة الهيسبيريديات Hesperides، وهن ثلاث ربات حوريات من بنات المساء، عملن في خدمة سيدة الأوليمبوس الربة هيرا، التي خصتهن برعاية شجرة التفاحات الذهبية، التي كانت تزين حديقة فى أقصى الغرب.

ومن آلهة الشتات البارزة الربة هيكاتي Hecate، التي كرمها وكرم عبادتها رب الأرباب زيوس، الذي منحها أيضا امتيازات في الأرض والبحر والسماء. والربة الحورية ستيكس، كبرى بنات أوكيانوس، التي مجدها زيوس وسط آلهة الأوليمبوس والشتات، والتي كانت تعيش بمعزل عن تجمعات الآلهة في بيتها العظيم الذي كانت تحيط به الصخور الهائلة من كل اتجاه، والمدعوم من جميع جوانبه بأعمدة فضية شاهقة تكاد تلامس السماء.

إضافة إلى هيكاتي وستيكس، يعتبر من آلهة الشتات أيضا طائفة هامة من الآلهة كالنوم، والموت، والشقاق، واللوم، والقضاء، والألم، والحب، والقتل، والاغتيالات، والصداقة، والكراهية، والحظ العاثر، والخداع، والنسيان، والقحط، والكروب، والعصيان، والخراب ..الخ. من تشخيصات المعانى المجردة.

وإلى جانب هذه القائمة الطويلة من الآلهة المسماة بأسمائها، كان لزيوس ابن ريا وكرونوس، جيش من الآلهة فوق سطح الأرض الطيبة يقوم بحراسة البشر ومراقبة أحكامهم وأعمالهم العنيفة. وكان تعداد هذا الجيش الذي يجوب مسالك الأرض متنكرا على شكل رذاذ يربو على الثلاثين ألف إله خالد.

عصر مخالطة الآلهة للبشر

يمثل الفترة بين العصر الذي عاش فيه الآلهة بمفردهم والعصر الذى كان فيه التدخل الإلهي بشئون البشر محدودا، وهو عصر عاش فيه الآلهة والبشر معا، قبل أن تقرر الآلهة هجر الأرض والصعود للعيش فوق الأوليمبوس. كانت تلك الأيام الأولى للعالم، عندما اختلطت فيه الجماعات المختلفة بحرية أكبر من الوقت اللاحق.

ضمت هذه الفترة معظم حكايات الحب أو الإغواء أو اغتصاب إله ذكر لامرأة بشرية، مما نتج عنه نسل بطولى. تحكي القصص عن وجوب الابتعاد عن العلاقات بين البشر والآلهة، لندرة النهايات السعيدة الناتجة عنها. في حالات قليلة، تتزوج إلهة أنثى من أحد البشر الفانين، كما هو الحال في الأنشودة الهومرية لأفروديتى، حيث أقامت علاقة مع أنخيسيس، وأنجبت منه أينياس. تضم كذلك حكايات العذاب والسرقة ومعرفة البشر للخداع، كسرقة بروميثيوس للنار من الآلهة ومنحها للبشر، وسرقة تانتالوس للنكتار والأمبروسيا ومنحها لأتباعه، كاشفا لهم سر الآلهة، وتعليم ديميتر الزراعة وأسرار إليوسيس لتريبتوليموس، وبراعة مارسياس فى العزف على الناى ودخوله فى مسابقة موسيقية مع أبوللون. تعتبر مغامرات بروميثيوس نقطة الفصل بين تاريخ الآلهة وتاريخ البشر. تظهر ورقة من البردي يعود تاريخها إلى القرن الثالث قبل الميلاد ديونيسوس وهو يعاقب ملك ثراكيا، ليكورجوس، الذى تأخر اعترافه بالإله الجديد، مما نتج عنه عذاب أليم امتد إلى ما بعد الموت. عاقب ديونيسوس أيضا ملك طيبة بينثيوس، عندما قلل من احترام الإله وتجسس على عابدات ديونيسوس من الباكخيات.

عصر الأبطال

هو العصر الذى تلى تلك الفترة. ومصطلح "بطل" Heros هو مصطلح أطلقه الإغريق، منذ هوميروس وهيسيودوس ومن جاءوا بعدهما من الشعراء على البشر الذين كانوا نتاج إلتقاء جنسى بين إله أو إلهة مع البشر الفانين. وهو العصر الذى دارت فيه الحروب الكبرى فى طيبة وطروادة. ويقف على رأس هذا العصر هيراكليس ابن الإله



زيوس والبشرية ألكمينى. والمصطلح الموازى له هو لقب "نصف إله" Hemitheos (=Eng:demigod). والأمثلة على هؤلاء المنحدرين من نسل الآلهة كثيرة ومتعددة، على سبيل المثال، أخيليوس ابن الربة ثيتيس والبشرى بيليوس، وساربيدون ابن زيوس والبشرية ديداميا. وقد تربى معظمهم فى أجواء مقدسة فثيتيس تغمر أخيليوس فى الماء المقدس، وأينياس أرضعته الحوريات، وقد تعلم معظم الأبطال فنون الصيد والمداواة على يد الكينتاوروس (=قنطور) خيرون.

كان الأبطال القدامى يدخلون فى مواجهات مع كائنات أسطورية معظمها من المسوخ، وكانت بطولاتهم تنطلق من تخليص البشر من شرور مثل هذه الكائنات، التى كانت فى كثير من الأحيان مرسلة من قبل الآلهة. تطور مصطلح البطولة ليعبر عن البطل المحارب الذى يكفل الحماية لمجتمعه. ثم صار له مفهوم دينى عندما صار يطلق على البشر الذين أظهروا كرامات بعد موتهم وهم فى قبورهم، وأصبحت هذه القبور مزارات تقام أمامها شعائر العبادة إعتقادا فى قدرة البطل الميت على التأثير سلبا أو إيجابا فى حياة البشر، وهو ما لا يتعارض مع المفهوم السابق، حيث كان الأبطال القدامى محل تبجيل، ولا يمنع ذلك من انضمام أبطال جدد لم ينتموا للعصر السابق.

بعد عصر الأبطال يأتي عصر البشر، الذى تدور فيه الأساطير حول الملوك المنحدرين من سلالات الأبطال، والذى يمتد إلى أيامنا هذه.

العــوالم الأسـطورية

يعكس العالم الطبيعى فى الأساطير الإغريقية وجهات نظر الأغريق المبكرة فيما يخص الأرض، والســماء، والأماكن التى يقطنها الآلهة، ومآل الموتى. وهذا ما يمكن أن نطلق عليـه المعرفـة الكوزمولوجيـة والجغرافيـة، والتى بنيت فى معظمـها على التخيل، وأصـبحت مرحلة تقليدية فى الميثولوجية الإغريقية، والتى إقتبسـها الرومان بعـد ذلـك، فعلى الرغم من أن الفرق الزمنى بين هوميروس وأوڤيـديوس حوالى سـبعمائة عاما، إلا أن العالم الذى صــوره أوڤيديوس، ودارت فيه أحداث الأســاطير والحكايات البطولية التى رواها، هو نفسـه العالم الذى كان هوميروس أول من وصفه فى ملحمتيه **"الإلياذة"** و**"الأوديسية"**. ولا شك أنه كلما زادت المعارف الجغرافية كلما جدد الرواة الإغريق والرومان فى جغرافيا العالم الميثولوجى من جهة إلى أخرى.

كان الإغريق ينظرون إلى الكون بوصــــفه مكونا من ثلاثة أو أربعة طوابق[١] الطابق العلوى هو الســماء، وهو ســطح الكون (الكوزموس)، وأيضــا منزل الآلهة الســماوية. أســفل الســماء توجد الأرض، منزل البشــر ومقر المعبودات الصــغرى، والمســوخ المتناثرة. الطابق الثالث هو مملكة الموتى من البشــر، ويقع تحت الأرض. أما فى الدرك الأســفل فيوجد تارتاروس (الجحيم)، العالم الواســع الذى احتُجزت فيه الآلهة القديمة والمسوخ المهزومين على أيدى الآلهة الجدد.

أما إذا أخذنا بالتقسيم الثلاثى للكون، فإن الفرق بينه وبين التقسيم السـابق أن مقر الموتى وضع داخل تارتاروس بدلا من أن يشغل طابقا خاص به.

وقد ورد وصف الكون ذى الطوابق الثلاثة عند الشاعر هيسيودوس، الذى يروى أنه **إذا كان لابد وأن يســقط الســندان البرونزى من الســماء، فإنه عليه أن يرتحل**

---

[١]- عن تقسيم الكون إلى ثلاثة طوابق عند هيسيودوس، أنظر:
West (M.), Hesiod: Theogony, Clarendon Press, Oxford, 1966, p.356–379.
عن تقسيم الكون إلى أربعة طوابق عن هوميروس، أنظر:
Kirk (G.S.), The Iliad: A Commentary, Cambridge University Press, 1990, Vol.II, p.296–298.
وعن تقسيم الكون بصفة عامة، راجع:
Havelok (E.A.), “The Cosmic Myths of Homer and Hesiod.” Oral Tradition 2/1 (1987), p.31-53.

لتسـعة أيام وليالى ويهبط على الأرض فى اليوم العاشـر، وإذا كان لابد وأن يسـقط من الأرض، فإنه بالمثل عليه أن يرتحل لتسعة أيام وليالى ليصل إلى تارتاروس فى اليوم العاشـر (Hes., Theog.722-725). ويصـف هوميروس الكون ذا الطوابق الأربعة فيوضـح أن تارتاروس فى الأسفل (الحضـيض) من مملكة هاديس على نفس المسـافة كبعد السـماء عن الأرض (Hom., Il.8.13-16) ؛ ومن ثم فإن الكون عند هيسيودوس وعند هوميروس تقع طوابقه على مسافات متساوية.

تتسـم المملكة العليا التى تقطنها الآلهة الأوليمبية بأنها مضـيئة على الدوام. أما المملكة التحتية التى ينزل بها الموتى فهى مظلمة على الدوام. وبينهما تقع مملكة البشـر وفيها يتعاقب الضـوء والظلام (النهار والليل). ومن ثم فإن البشـر فى موقع وسط بين الآلهة الخالدة والموتى الذين انتهت حياتهم الدنيا.

الأرض

تتكون الأرض من ثلاث مناطق عظيمة المسـاحة، والتى أطلق عليها الإغريق أوروبا، وآسيا، وليبيا، بينهم بحر مركزى يتوسطهم هو البحر المتوسط. وقد استعار الرومان المسـميات الإغريقية، لأوروبا وآسـيا، ولكنهم أطلقوا على القارة الجنوبية (ليبيا) اسم أفريقيا. الجزء الأساسى من الماء الذى يفصل أوروبا عن آسيا معروف للإغريق بإسم البحر الأيوكسينى Euxine (وبالنسبة لنا البحر الأسود)، بينما يفصل نهر النيل آسـيا عن ليبيا (أفريقيا)، وتفصل أعمدة هيراكليس (مضـيق جبل طارق) ليبيا عن أوروبا.

سطح الأرض بالأساس مسطح ودائرى، والأنهار تجرى من حوله وتتدفق مرتدة على نفسـها[1] عندما صـنع هيفايسـتوس- إله الحدادة- ترس لأخيليوس صـور عليه الأرض وكأنها مصورة من أعلى، فجعل نهر العالم يتدفق حول إطار الترس (Hom., Il.18.607-608)، فى حين بالنسـبة للإغريق الأوائل كان الأوكيانوس هو النهر ذو

[1] - Hom., Il.14.200ff, 18.607f, 20.195ff; Hes., Theog.337-370, 786-791; Shield of Herakles, 314-317; Hdt.2.23, 4.8, 4.36.

الماء المتجدد، أكثر من كونه الماء المالح، وهو فى ذات الوقت إله نشـــيط يمارس حياته كبقية الآلهة.

يقول هوميروس إن البحر المركزى وكل الأنهار، والينابيع، والآبار تصــدر من أوكيـانوس (Hom., Il.21.195-7). بمعنى أن كـافـة أمواه الأرض هى جزء من أصل واحد. وجميعها متصلة بنظام. ذلك النظام مصدره أوكيانوس. يشبه إذا أردنا أن نضرب مثلا له الدورة الدموية البشرية فى الأوعية والشرايين. وقد عبر هيسيودوس عن هذا النظام ذى المصدر الواحد بطريقة إنسانية عندما أوضح أن زوجة أوكيانوس تيثيس Tethys أنجبت له ثلاثة آلاف ابنا، هم أنهار الأرض، وثلاث آلاف ابنة هن حوريات الينابيع والبرك المائية (Hes., Theog. 337-370).

كان مركز سطح الأرض يقع بدقة فى معبد أبوللون المقدس فى دلفى، حيث كان يطلق على الحجر المخروطى الشكل هناك اسم "السرة" Omphalos (أى نقطة مركز الكون)، الذى يحدد منطقة المركز. وهى نقطة تحقق زيوس بنفسه من مكانها عندما أراد أن يعرف أين يقع مركز الوسط فى الأرض، فأمر طائرين أن يطيرا حول الأرض، واحد من الجهة الشرقية والآخر من الجهة الغربية، فطارا والتقيا بعد مدة فوق دلفى. وإحياء لذكرى هذا الحدث تم وضع الحجر السُرى ووضع فوقه مجسم على شكل طائرين[١] وبناء على ذلك فإن مركز الأرض يقع فى اليونان. وكما أن الأومفالوس يقع فى مركز الأرض؛ فالأرض تقع فى مكان وسط بين الطوابق الثلاثة، والإنسان كذلك يتوسط عالم الآلهة الخالدة وعالم الموتى الفانين. ويعرف حديثا مفهومهم عن مركز الأرض **بالمركزية الهيللينية** Hellenocentric. فإذا كان البشر يعيشون فى الطابق الأوسط من الكون فالإغريق يعيشون فى مركز هذا الطابق الأوسط (أى فى مركز عالم الأرض البشرى). ومن هنا جاء شعورهم بالمركزية وأنهم على صلة بكل الشعوب. ومن ثم ليس من قبيل المفاجأة أن معظم أحداث الميثولوجية الكلاسيكية حدثت

---

[١] - عن الشواهد الأدبية والأثرية، راجع:
Frazer, Pausanias's Description of Greece, Macmillan, London, 1898, vol.5, p.314-320.

فى بلاد اليونان[١] والتى تحتوى على قصص عن مجتمعات صغيرة مستقلة تقع بين مناطق ضيقة فى أرض غير صالحة للعيش. جغرافيا الأساطير والحكايات البطولية تشبه إلى حد بعيد تلك الخاصة بألف ليلة وليلة وغيرها من حكايات القصص الشعبي، فإذا ما انطلقت لأي اتجاه، سوف تمر عبر أراضى بلا بشر، وتجد بعدها نفسك في مملكة مجاورة، حيث أنها دائما من حسن الحظ تتحدث لغة هى نفس لغتك. إذن فحول كل مدينة أحراش ومناطق برية، والتى كما تحتوى على المخاطر تحتوى على فرص لا تعوض. فالأحراش في الأساطير والحكايات البطولية هى مكان الممارسات الجنسية، حيث كانت الأحراش والريف والجبال منازل الحوريات الناضجات جنسيا. وكانت العديدات من الحوريات يطلقن العنان للانغماس في الملذات، والرقص مع الساتيروى وآلهة الريف. وكانت الإلهة العذراء الصيادة أرتميس ترتاد الجبال أحيانا في صحبة حوريات يخلبن الألباب، وفريق من الرجال أصحاب البنيان القوى الأشداء المجافين لفراش النساء فى تعفف. وذات مرة انجذب الإله زيوس لإحدى الحوريات التابعات لأرتميس تدعى كالليستو. فتقرب إليها في هيئة أرتميس نفسها فلم تجرؤ الحورية أن تمنعه، وفجأة استعاد هيئته الذكورية وضاجعها (Ovid., Met.2.409-530). وفي مناسبة أخرى كان الشاب أكتايون يصطاد فى الأحراش ومعه كلابه، فدخل دون أن يقصد على أرتميس وحورياتها وهن يغتسلن في نبع أو بحيرة. فحولته الإلهة، من شدة غضبها، في الحال إلي آيل أو وعل، وهنا مزقت كلابه جسده إلى أشلاء ظنا منهم أنه فريسة يطاردونها.

كذلك كانت الأحراش مأوي قطاع الطرق والمسوخ. فقد يصادف المسافر سارقا يقبع في انتظار ضحيته ممن خرجوا من ديارهم قاصدين مدينة أخرى أو معبد ما، وأحيانا لا يكون الأشخاص لصوصا بقدر ما هم شخصيات شريرة جُبلت على التفنن في الأذى، ولكل منهم حيلته التى يساوم بها المارة على حياتهم. وقد صادف البطل ثيسيوس وهو شاب لصوصا كثيرين من هذا النوع أثناء سفره من ترويزين Troizen إلى أثينا. وكان أحدهم هو سينيس Sinis الذي كان يعيش في إيستموس Isthmus في

[١] - قارن الأفلام الأمريكية عن الكائنات الفضائية والكوارث، حيث تكون الولايات المتحدة دائما بؤرة الاهتمام.

كورنثة، الذي كان يطلب من المارة مساعدته في ثنى شجرة الصنوبر، وحينما يستجيب له المسافر وبعد أن تقارب الشجرة أن تلامس بأغصانها الأرض يترك المسافر لتقذفه الشجرة في الهواء كما تقذف المنجنيق الحجر. كذلك هاجمت الحية الضخمة بيثون الإله أبوللون لتعوقه عن بناء معبده وفي النهاية قتلها، كما قتل البطل كادموس الثعبان قبل أن ينشيء مدينة طيبة[١] هذه الصور من إبادة الخطر والقضاء على الفوضى تشبه إلى حد ما مواجهات تنظيم الكون والقضاء على الفوضى، التى قام بها آلهة الأوليمبوس. ومن ثم فالصراع بين الإله أو البطل مع المسخ يؤدى في العادة إلى تأسيس نظام جديد.

وحينما نتجه بعيدا عن مركز الأرض، نجد أماكن سكان فوق عاديين يقطنون أنحاء من الأرض الشاسعة. إلى الشرق تسكن الأمازونيات، وهن شعب من النساء المحاربات[٢] بعض المجتمعات الأكثر بعدا تحيا حياة مليئة بالبهجة ورغد العيش، ويبدو أنهم من تبقوا من العصر الذهبي، فقد ظلوا محتفظين بحياة النعيم التي كان يحيها العالم ذات يوم. وفي أقصى الشمال يسكن الهيبوبوريون، أى شعب ما وراء بورياس (رياح الشمال)، حيث يعيشون فيما وراء الصقيع في مكان عجيب، حيث المناخ شبه ربيعى. إنهم شعب محبوب من الآلهة. يقضون معظم أوقاتهم في الاحتفال والرقص (Hdt.4.32-36)[٣] في أقصى الغرب تقطن الهيسبيريديات، أو بنات هيسبيروس (المساء) Hesperos . يقطن في حديقة، حيث يقضين وقتهن في الرقص والغناء، ويقمن على رعاية شجرة التفاحات الذهبية، التي أهدتها الربة الأرض (جايا) لهيرا بمناسبة زوجها من زيوس.

---

[١] - تناول فونتنروز بالدراسة موضوع المواجهات الكبرى بين الآلهة والأبطال من ناحية وأعدائهم من المسوخ من ناحية أخرى، ومن بين ما ناقش أسطورتى أبوللون وبيثون، وكادموس وتنين آريس:
Fontenrose (J.), Python: A Study of Delphic Myth and Its Origins, University of California Press, 1959, p.13-27, 306-320.

[٢] - عن الأمازونيات، راجع:
duBois (P.), Centaurs and Amazons: Women and the Pre-History of the Great Chain of Being, University of Michigan Press, 1982; Tyrrell (W.B.), Amazons: A Study in Athenian Mythmaking,The Johns Hopkins University Press, 1984.

[3] - Romm (J.S.), The Edges of the Earth in Ancient Thought: Geography, Exploration, and Fiction, Princeton University Press, 1992, p.60-67.

ويروي الشاعر هيسيودوس ان الهيسبيريديات يعشن فيما وراء أوكيانوس، عند حد العالم، بجوار الليل، حيث تسكن الجرجونات المسخية (Hes., Theog.270-276). وهكذا عند حدود العالم من الممكن أن تتجاور الكائنات المسخية المرعبة والكائنات البهيجة المسعدة.

مجموعة أخرى من الشعوب يعيشون عند نهر أوكيانوس، إنهم الإثيوبيون Aithiopes (الشعب ذو البشرة المحترقة)، ويعيشون فى مجموعتين نصفهم في الشرق عند مشرق الشمس، والآخر في الغرب عند مغرب الشمس، وهم قوم عزيزون على الآلهة، تزورهم الآلهة ويحتفلون معهم (Hom., Il.1.423f, 23.205ff; Od.1.22ff).[١] والرواية عن هذا الشعب توضح أن أصل لون البشرة هو الأبيض، وأن هذا اللون الداكن هو نتيجة تعرض البشر القريبين من الشمس لحرارتها (Hom.Od.11.14-19). على عكس الإثيوبيين القريبين من الشمس، فإن الكيميريين Kimmerioi كانوا يعيشون على ضفاف أوكيانوس في ظلام دامس، وليل أبدى، حيث لا يمر هيليوس (إله الشمس) عليهم، وبالتالي لا تشرق هناك شمس.

في أقصى الغرب على ضفاف أوكيانوس، يقع مكان آخر مظلم هو إريبوس، مملكة الموتى. وقد أبحر أوديسيوس إلى هناك ذات مرة، ليستشير العراف تيريسياس (Hom.Od. 11). تروي الميثولوجيا الإغريقية كذلك عن أقزام سود البشرة طولهم أقل من قدمين، هم البيجميون Pygmies، الذين كانوا يعيشون بجوار أنهار وجداول أوكيانوس.[٢]

---

[1] - Romm, op.cit., p.49-60.

وعن سود البشرة، بصفة عامة، فى الأسطورة والأدب، راجع:

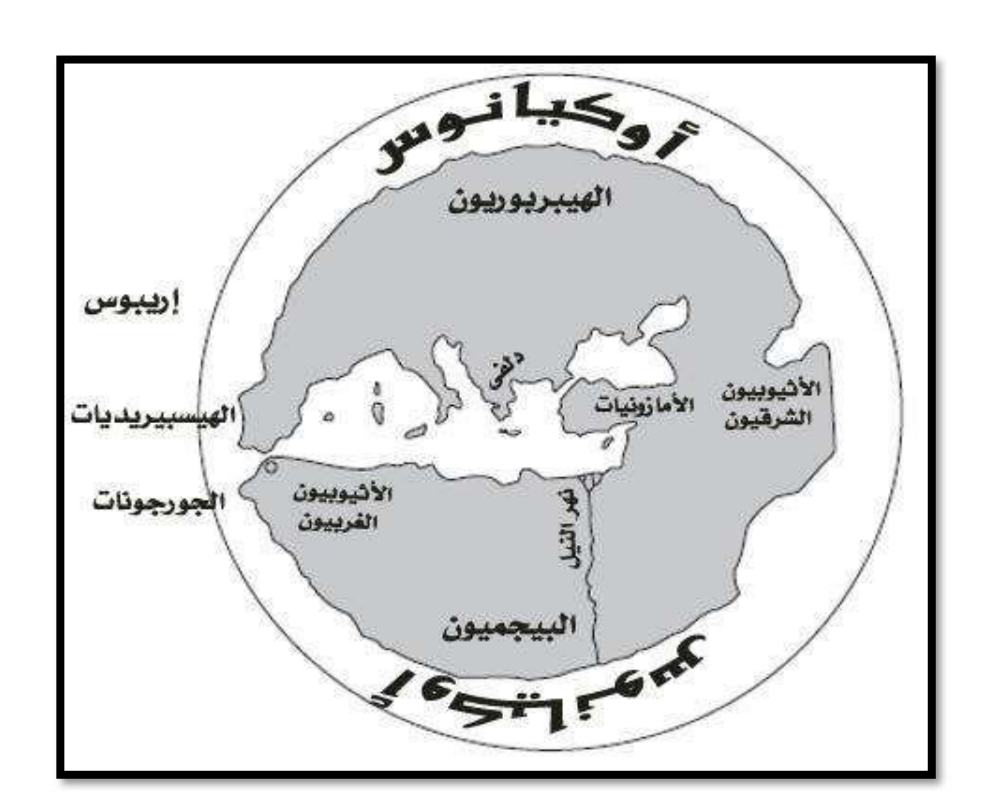
Snowden (F. M.), Blacks in Antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman Experience, Harvard University Press, 1970.

[٢] - عن البيجميين فى المصادر راجع:

Hansen (W.), Ariadne's Thread: A Guide to International Tales Found in Classical Literature, Cornell University Press, 2002, p.45-49.

عن محاولة الربط بينهم وبين القبائل الأفريقية، راجع:

Turnbull (C.M.), The Forest People: A Study of the Pygmies of the Congo, Simon and Schuster, New York, 1961, p.15-20.



(شكل ١)

خريطة توضيحية لتصور الإغريق عن مواقع السكان الأسطوريين.

السماء

تصور الإغريق إذن العالم المرئي الذى يعيشون فيه على أنه منزل كبير، يشكل سطح الأرض أساسه وأرضيته، والسماء سقفه وقبته. يصف هوميروس- ويتفق معه الرواة الآخرون- السماء بأنها مصنوعة من البرونز (Hom., Il.17.425) أو الحديد (Hom., Od.15.329)؛ لأن هذه المعادن متينة ولامعة ومتألقة. والسماء من حيث الشكل هي قبة معقودة. أنها على الشكل المقبب Tholos المعروف عند الإغريق (وهو بناء دائري له سطح مخروطى). ومثل الشكل المقبب الإغريقي تحتاج السماء إلى دعامات، ولكنها ليست كدعامات منازل البشر. ففي الكوزمولوجيا الإغريقية (التعاليم التى تشرح تركيب والتنظيم الطبيعى للكون) يحمل الإله أطلس، لأعلى برأسه وكتفيه وبيديه اللتين لا تتعبان قبة السماء، أو يحمل أعمدة تجعل الأرض والسماء منفصلتين. وكان شكل أطلس وهو يحمل قبة السماء مشهدا مألوفا في الفن الإغريقى. وكان الإغريق يطلقون على الأعمدة المعمارية المشيدة على هيئة رجال **أطاليس** Atlases (Atlantes) ويقابلها الأعمدة المصنوعة على هيئة نساء وتعرف بـ **الكرياتيدات** Caryatids (Vetr., 6.76)[١].

يقف أطلس عند الحد النهائى للأرض في مكان ما في أقصى الغرب، بالقرب من حديقة الهيسبيريديات، وتلامس قدماه الأرض أو البحر؛ ولهذا أطلق على الكتلة العظيمة من الماء فى الغرب، اسم **المحيط الأطلسي** أو **الأطلنطي**، اشتقاقا من اسم أطلس (Hdt.1.202). كذلك سميت السلسلة الجبلية في شمال أفريقيا على اسمه **سلسلة جبال أطلس**، والتي كان السكان الذين عاشوا على سفوحها يعتبرونها أعمدة السماء (Hdt.4.184.3)[٢].

وهكذا فإن سطح الكون الإغريقى المقبب الطراز كان مدعوما بإله أو أعمدة أو جبال او مزيج من كل هذا. تقع دعائمه عند حد الأرض أكثر من وسطها. فلم يكن

---

[1] - Brown (J.), “Cosmological Myth and the Tuna of Gibraltar.” Transactions of the American Philological Association 99, 1968, 37–62.

[2] - Ibid, p.46.

[٣] - يظهر أطلس عند أوفيديوس هو نفسه الإله والجبل، ذلك أنه تم تحويله إلى جبل (Ovid., Met.4.625-662).

الإغريقى يتوقع أن يجد دعامات سـقف السـماء المرفوع في طريق رحلاته في العلم المأهول ببساطة.

كانت السـماء هي مقر العديد من الكائنات، من بينها الآلهة الأوليمبية، والأجرام السـماوية، والشـمس، والقمر، وكواكب ونجوم أخرى. وكلمة Planetes (Planet) هي كلمة إغريقية في الأصـل وتعني "الجوال"، لأن الكواكب السـيارة لا تماثل النجم الثابت، وحتى النجم السيار لا يتحرك حول القطب في دائرة قياسـية يومية، ولهذا السـبب صـنف القـدماء الشـمس والقمر في معيـة ميركورى (هيرميس=عطـارد) وڤينوس (أفردويتى=الزهرة) ومارس (آريس=المريخ) وجوبيتر (زيوس=المشـترى) وسـاتورن (كرونوس=زحل) بوصفهم كواكب[1].

اعتمد القدماء على الأجرام السماوية كتقويم طبيعي، فالشمس تحدد مرور اليوم، والقمر يحدد مرور الشـهر، والأبراج تحدد مرور الفصـول وتخبر الفلاحين والرعاة والملاحين بمواعيد بدء وتوقف أنشـطتهم المختلفة[2] وجدير بالذكر أن أكثر هذه الأجرام ذكرا وشهرة هيليوس (الشمس) وسيلينى (القمر) وإوس (الفجر)، فالإلهة إوس تنهض كل صـباح من فراشـها وبجوارها حبيبها تيثونوس Tithonos لكي تحضـر الضـوء للفانين والخالدين على حد سـواء، وبعدها ينزل الإله هيليوس من نهر اوكيانوس، ويعبر السـماء من الشـرق إلى الغرب بعربتـه. ويعود أدراجه مرة أخرى مبحرا في كـأس ذهبيـة إلى الشرق في نهر اوكيانوس خلال الليل؛ ليستقر في مكانه الذي سينطلق منه في اليوم التالي. في الليل تركب الإلهة سـيلينى عربتها السـماوية وتمر عبر السـماء. وقد تحدث الرواة القدامى أيضا عن النهار والليل بوصفهما إلهتين ترحلان عبر السماء في عربتيهما، وبناء على ما سبق يمكن لظواهر الطبيعة مثل الشمس والفجر والنهار أن يعتمدوا على بعضـهم البعض.

وتطلق الرواية الإغريقيـة القديمـة على الكوكبـات النجميـة أو الأبراج اسـم "العجائب" التي تزين السـماء. من بين هذه الكوكبات التي ذكرها الشـعراء الأوائل **الثريا**

---

[1] - Tester (J.), A History of Western Astrology, Ballantine, New York, 1987, p.3-4.
[2]- West (M.), Hesiod: Works and Days. Clarendon Press, Oxford, 1978, p.376-381.

(أو الشـــقيقات الســـبع) Pleiades و**القلائص** Hyades و**الجبار** Orion و**الدب الأكبر** Great Bear التي تسـمى أيضـا Wagon أو Wain وتعرف كذلك باسم Ursa Major أو Big Dipper هذه الكوكبات النجمية هي نتائج لنوازل أو مآسـى من الماضـــي الميثولوجى، وقد نشأت من تحويل الآلهة لشخص ما أو شيء ما أرضى إلى كوكبة نجمية بين مواقع النجوم. ويعتبر تحرك العجائب الســماوية عبر قبة الســماء، أنواع أخرى من المغامرات الميثولوجية، حيث كان الإغريق يعتقدون أن بعضـها يطارد البعض الآخر، أو يتزاوجون وينجبون ســلالات تمتد على طول قبة الســماء حتى تنغمس في أمواه نهر الأوكيانوس. على ســبيل المثال حوّل زيوس الحورية كالليســتو إلى دب (الدب الأكبر) ووضعها في السماء فى مصاف النجوم. وعندما تسير هذه الأجرام السماوية وتتحرك في مدارتها، يبدو القناص (الجبار) آوريون، الذي حولته الآلهة من قبل إلى كوكبة من الكوكبات النجمية، كأنه يتتبعها لكنه لن يمسك بها أبدا[2]

ويعتبر أكثر ســكان الســماء جدارة بالاهتمام بالطبع الآلهة الأوليمبية، وهم المعبودات الرئيســية في الميثولوجيا الإغريقية. وقد لقبوا بهذا اللقب نســبة إلى قمة الأوليمبوس. وهي ســلســلة من الجبال شــمال بلاد اليونان ويرتفع جبل الأوليمبوس إلى حوالي ١٠٠٠٠ قدم إلى السـماء. كانت الآلهة تعيش في راحة بال وطقس بديع. فى بعض الأحيان كان يتطابق مقر الآلهة مع الســماء بأثرها دون تحديد لمكان بعينه. وتقع قصــور الآلهة فوق الأوليمبوس، ســواء تخيل الإغريق المكان كقمة جبل أو الســماء بأكملها. وقصـور الآلهة كانت رائعة الجمال. بالإضـافة لقصـورهم السماوية كان لديهم منازل على الأرض يزورونها من آن لآخر وهي المعابد المنتشرة هنا وهناك.

بلاط زيوس الفخم فى السماء يتكون تقريبا من إخوته وأخواته وأبنائه. إنه مجتمع إلهي مصـــغر في حد ذاته، يصـــور الملك (زيوس) وزوجته الملكية (هيرا)، وحوله مسـئولون رسـميون يدبرون ويرعون مختلفة مناحى الحياة المتحضـرة: فأبوللون مسـئول

---

[1] - Hom., Il.18.483–489; Od.5.271–275; Hes., Erg.614–621.

[2] - Fontenrose (J.), Orion: The Myth of the Hunter and the Huntress. University of California Publications: Classical Studies, 23, University of California Press.1981.

عن الموسيقى، بينما يلعب جانيميديس دور الساقى الإلهى، ورسول زيوس هو هيرميس وكذلك إيريس، والمسئول عن الحدادة والبناء هو هيفايستوس، فى حين تشرف هيستيا على الموقد، ويشرف بوسيدون على الأمواه، وتشرف ديميتر على الزراعة، وديونيسوس على زراعة الكروم، أما إدارة شئون الحرب فأثينة وآريس.... إلخ.

وتقضي الآلهة أوقاتها فى متع وسعادة واحتفال. يولمون ويشربون، ويتسامرون ويغنون، ويمارسون الجنس، ويبتهجون بالأشياء الجميلة والثمينة، بل ويتابعون باهتمام المسرح. يهتم الآلهة بصفة عامة برفاهية وسعادة البشر المفضلين لديهم على الأرض، خاصة أولئك الذين من نسلهم، والذين هم غير محصنين من الموت ومعرضين للمخاطر، ولا يتمتعون بقدرات الآلهة على الرغم من أصلهم الإلهى.

تغضب الآلهة سريعا عندما يهمل أحد البشر الفانين تقديم الأضاحى لها أو يحنث باليمين، أو يقدم على منافسة أحد الآلهة، أو إهانتهم بطريقة أو بأخرى. كان عقابهم يصيب غير الأتقياء، سواء أكان شخصا أو المجتمع برمته الذي ينتمي إليه الشخص غير التقى، رجل كان أو امرأة.

مملكة الموتى (العالم الآخر)

هو المكان الذى يذهب إليه البشر عندما يموتون، هو عالم الموتى، يقال عادة أنه يقع في مكان ما تحت سطح الأرض، مع ذلك في "الأوديسية" لهوميروس يوجد عالم الموتى في الناحية القصوى من نهر أوكيانوس في الغرب البعيد. ومن ثم فمادام يقع عالم الموتى أحيانا أسفل وأحيانا فيما وراء الأفق، يفضل الإشارة له عامة بوصفه **مملكة الموتى أو العالم الآخر** أكثر من **العالم السفلى**.

مملكة الموتى هى نقطة الوقف الأخيرة في المجال الكوني للفانى، ويتم الوصول إليها بواحدة من طرق متعددة. بعض الأشخاص يظهرون هناك متابعين موتهم، كما لو كان تحول النفس من هذا العالم لذاك بطريق ما آلية متتالية. هكذا كان حال إلبينور Elpenor رفيق اوديسيوس، الذى سقط وهو ثمل من منزل كيركى، فدقت عنقه، ولم يلحظ أحد غيابه، يبدو وقد وصل مملكة الموتى توا، وكان موجودا هناك عندما وصول

اوديسيوس، وكان يحث اوديسيوس بعد عودته لعالم الأحياء على العناية بإتمام رحلته لعالم الموتى عن طريق دفنه فى مراسم لائقة (Hom.Od.11.51-80). بعض الأشخاص الموتى يقودهم إلى عالم الموتى هيرميس فى دور مرافق للأرواح Psychopompos، فوفقا لهوميروس بعد أن قتل اوديسيوس الخطاب المتغطرسين في منزله، استدعى هيرميس أرواحهم بعصاه المجنحة Caduceus، وتبعته أرواح الخطاب من إيثاكى، مسافرين على طول جداول اكيانوس، مارين بالصخرة البيضاء، وأبواب هاديس، ومجتمع الأحلام، وأتوا إلى مروج أسفوديلوس Asphodelos، حيث تسكن الأرواح (Hom.Od.24.1-14). هيرميس سحر أرواح القتلى عن طريق عصاه، وراحت الأرواح ترفرف خلفه مثل الطيور. في المصادر المتأخرة نسمع عن *المعداوى* خارون، الذي ينقل الميت حديثا مقابل أجر عبر الجدول الذي يفصل مملكة الأحياء عن مملكة الموتى. لذلك فإن الشخص الميت كان يحمل معه بالضرورة أجر هذا المعداوى، حيث كان الأقارب يضعون عملة في فم الجثة. إذ أنه فى غياب حافظة المال، فإن الفم كان من ضمن الأماكن التي يحتفظ فيها الإغريق بالعملات في حياتهم اليومية، هكذا كان من الطبيعي تزويد الجسد بأجر خارون.

في مناسبات نادرة يرتب شخص حى زيارة لمملكة الموت ذهابا وعودة، التي هى واحدة من الطرق التي قد يفكر البشر أنها ستمنحهم بعض المعرفة عن مكان قصى.

اورفيوس وثيسيوس قاما - كل منهم على حدة- برحلة سفلية عبر كهف إلى أمعاء الأرض، واوديسيوس أبحر إلى النهاية الغربية للأرض، وجميعهم كانت وجهتهم عالم الموتى. وبعد عصر الأبطال (أى فى عصر البشر)، لم يعد البشر الأحياء يغامرون بزيارة عالم الموتى، وإذا ما فعلوا لم يكونوا لينجحوا. في عصر البشر أحيانا كان يحدث أن روح الشخص الذى مات تذهب إلى مملكة الموت ويُسمح لها بالعودة لجسده الأرضى، وبناء عليه تعود الجثة للحياة، ويصف الشخص للأحياء لمحة خاطفة عن شعور ما بعد الحياة.

عالم الموتى يقع في مكان بعيد من المستحيل تقريبا للشخص الحى أن يصله دون معونة إله. وذلك لأنه لا يجوز أن تسمح الآلهة أن يكون عالم الموتى وجهة لرحلات البشر السياحية.

وإذا أردنا أن نعرف كيف يبدو شكل عالم الموتى، يمكننا أن نتصوره من خلال وصف منطقة فى عالم الموتى تدعى إريبوس (الظلمة أو الظلمات)، والتى قد تعطينا لمحة عن عالم الموتى ككل، إنها عبارة عن مكان دامس الظلام مضبب يجافيه الضوء، لأن أشعة هيليوس لا تصل إلى هناك أبدا (Hom.Od.12.377-388).

بينما تقع إريبوس في أقصى الغرب، كما حدث في "أوديسية" هوميروس، ويفصلها نهر أوكيانوس عن أرض الأحياء، فإنها تقع تحت الأرض كما يرد في معظم المصادر، ويفصلها عن عالم الأحياء نهر آخر. فكرة النهر الفاصل بين مملكتى الأحياء والأموات هو أمر ثابت، أيا كان اسمه. كما أن هناك جداول مختلفة وبحيرات في إريبوس نفسها، أسماؤها تجعل القلب ينقبض، وتملاء الروح بالتعاسة: أخيرون (الحزين)، كوكيتوس (ذو العويل) ستيكس (ذو الرجفة) وفليجيثون Phlegethon أو بيريفليجيثون Pyriphlegethon (الحارق). وقد يضطر الميت الواصل حديثا أو يجبر على الشرب من أمواه Lethê (النسيان)، وبعدها يفقد كل ذكرى لوجوده السابق، وهو ما يمثل فى تلك اللحظة- بلا شك- نعمة.

يعتبر عالم الموتى كذلك منزل للإله هاديس. كونه منزل يجعلنا نشعر أن الميت يسكن في بناء، أو نوع من النزل الأخير، يدار من قبل سيد الموت وسيدة الموت، هاديس وبرسيفونى[1] ويقوم بحراسة أبوابه كيربيروس، الكلب الشره متعدد الرؤوس. يلتهم أي شخص يصل خارج البوابات. أيا كان ما يدعو به المؤلفون إريبوس، سواء أكان بوصفها **مملكة الموت** أو **بيت هاديس**، فإن الفارق بينهما بسيط، في حين عمليا المصطلحين يتبادلان الاستخدام. ففى المصادر المبكرة، هاديس كان اسم الإله وليس المملكة، لكن فيما بعد أصبح هذا الاسم أيضا ينطبق على المملكة أيضا. بعض الجمل اليونانية المرتبطة باسم هاديس بها غموض، مثل **" يرسل شخص ما لهاديس"** وفي هذه الحالة قد يفهم هاديس بوصفه الإله المالك أو المكان المملوك له.

[1] - Thieme (P.), “Hades.” In Indogermanische Dichtersprache, edited by Rüdiger Schmitt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968, p.133–153.

إريبوس هي مستودع للميت، الطيب وأيضا الشرير؛ لذلك فإن وظيفتها ليست مكافأة المحسن بإحسانه ولا المسئ بإساءته. ليست جنة ولا نار، أنها فقط مكان ينتقل إليه الشخص عندما يموت. تواصل الأرواح وجودها بأدنى وسيلة. ومع أنها تحتفظ بمظهرها الخارجى الذى كانت عليه عند موتها، فإن أجسادها ليست مادية أكثر من كونها دخان، وقواها الملازمة لها لم تعد موجودة. لا يوجد إحساس بأية متعة، لأنه فى هذه الخلية الكونية الفسيحة ليس هناك ضوء لإنارة أى شئ بأية طريقة، ولا توجد هناك أصوات واضحة لتسمع، أو أجساد لتلمس.

ومع ذلك توجد استثناءات قليلة، فيجبر سيسيفوس الميت على دحرجت حجر ضخم ثقيل لقمة تل، وبمجرد أن يصل إلى القمة يتدحرج الحجر لأسفل مرة أخرى، فيضطر إلى البدء من جديد، وهو ما يفعله بلا نهاية، مثل شخص وقع فى عالم التكرار الأحادي. ويقف تانتالوس فى بركة ماء تحت أشجار تحمل فاكهة، لكنه كلما حاول أن يروى ظمأه ينحسر الماء، وكلما حاول الوصول لثمرة فاكهة، تبعد الرياح الغصن بعيدا. سيسيفوس وتانتالوس وآخرون عديدون من التعساء- أمثال تيتوس، والدانائيات، وإيكسيون، وأوكنوس- هم من ثوابت مملكة الموت فى الميثولوجيا الإغريقية. توجد أروح معينة قام أصحابها- أثناء حياتهم- بأمور أفضل من المعدل الطبيعى للبشر. مثل مينوس الذى يحكم في النزاع بين الموتى، كما كان يفعل في حياته حينما كان ملكا على الكريتيين، والقناص العظيم أوريون يستمر فى لعبة المطاردة كما كان يفعل فى حياته. إنهم مشغولون بنفس الأنشطة الممتعة في إريبوس، كما كانوا يفعلون في الحياة. ويختلفون عن أرواح الموتى العاديين. ظل أشخاص معينون يحتفظون بأجسادهم وعقولهم، كما كانوا يتمتعون بها عندما كانوا أحياء، لأنه لو- على سبيل المثال- لم يكن تانتالوس يستطيع أن يفكر أو يشعر أو يعاني من العطش، كان عذابه سيكون بلا تأثير. على العكس بعض الأشخاص لا ينتهى بهم المآل إلى بيت هاديس على الإطلاق، لكن يقضون أبديتهم في أماكن مبهجة بشكل دائم، مثل جزر النعيم.

البطل المحظوظ مينلاوس أخبر بأنه حينما يأتي أجله، سوف يموت لكنه سينتقل إلى حقل إليوسيس الفردوسى، الذى يقع في أقصى الغرب (Hom.Od.4.561-569).



هكذا مع أن معظم الأرواح البشـــرية تواصـــل طريقها نحو عالم الموتى، حيث يتحملون نفس الحرمان الحســـى، والوجود الكئيب حتى ولو بدون تعذيب، فإن قلة قليلة منهم تفردوا بمعاملة خاصـة، للبعض حسنة وللبعض سيئة. تظهر بذور الجنة والنار هنا، لكنها بقيت فقط بذور.

تارتاروس (الجحيم)

تارتاروس هو أكثر الأماكن انخفاضـــا في العوالم التى تأســس عليها الكون الأسطورى الإغريقى. إنه السجن الأول للكائنات فوق الطبيعية التى ليست قابلة للموت، وهكذا لا يمكن قتلها، إنها فقط تحبس. في حين أنها ضـــخمة فلابد وأن تارتاروس أيضـــا شـاسـع. وعلى حين أنهم أقوياء، فإن تارتاروس لابد وأنه متين، مادام سـيحتويهم. إن ما وصلنا أن الآلهة الأوليمبية سردبت التياتن بعد أن تغلبوا عليهم في معركة فرض السيادة الكونية. زيوس دفن المسخ تيفون بعد أن انتصر عليه فى صراع فردى، وهدد أنه سيلقى أى إله أوليمبى لا يطيعه، أو يتمرد عليه، فى تارتاروس (Hom.Il.8.13-16).

تم وصف هذا المكان الغريب عند هيسيودوس (Hes.Theog.722-819)، حيث بدا تارتاروس محاطا بحوائط من البرونز، تنتهى إلى عنق، وكأن المكان عبارة عن جرة ضخمة، وفوق العنق جذور الأرض (أي قاع الأرض) ومنابع البحر. العنق محاطة بثلاث طبقات من الليل. هذه هي الطريقة لقول أنه كان غير مرئى وكئيب، لأنه أظلم ثلاث مرات من الظلام العادى. وكان تارتاروس فســيحا جدا من الداخل بحيث إذا قدر للمرء الدخول من بوابته، فإنه قد يسقط لأكثر من سنة، ويُقصف برياح مرعبة في الداخل، قبل أن يصل إلى قاعه. وفي هذا الظلام أخفى زيوس التياتن المهزومين، الذين لا مجال لهم أن يهربوا أو أن يأملوا فى ذلك؛ لأن بوسـيدون أقام بابا من البرونز، ويقف عليه ذوو المائة يد الذين يقومون بالحراســة. هناك كائنات أخرى كثيرة مظلمة كان مقامهم هناك أيضــا مثل حكام مملكة الموتى، هاديس وبرســيفوني، وكلبهم المرعب كيربيروس. وأمواه نهر ســتيكس وفرع من نهر أوكيانوس كلهم كانوا موجودين هناك. (بينما بالنســبة لهيســيودوس هو ضمن إريبوس).

الفصل الرابع

من ملامح الأساطير الكلاسيكية

تحمل الأساطير الإغريقية ملامح مميزة، تضفى عليها طابعا خاصا يميزها عن غيرها من أساطير الشعوب الأخرى، وإن كان ذلك لا يمنع أنها تحمل أيضا عناصر تشترك فيها مع أساطير شعوب العالم القديم. وفيما يلى سوف نسعى لرصد بعضا من هذه الملامح، وإلقاء الضوء عليها؛ حتى يستطيع المطالع لها أن يدرك إلى حد ما طبيعة هذه الأساطير.

عدم ثبات الرواية

تتسم روايات الأساطير الإغريقية بعدم ثبات الرواية، فالحكاية الواحدة لها عدة روايات تتفق عادة فى إطارها العام وخطوطها العريضة، ولكنها قد تختلف فى التفاصيل. ذلك لأننا نتعامل مع مادة شفاهية لا يجمعها كتاب موحد، ولا يضمها كتاب مقدس. أدى ذلك إلى الحد الذى جعل هيكاتايوس الميليتى يصف ما يرويه الإغريق من حكايات بأنها عديدة وتبعث على الضحك، بينما وجه يوسيفوس فلافيوس النقد للإغريق على تعدد رواياتهم عن الحكاية الواحدة مقارنة بما ورد فى الكتب الدينية عند اليهود من قومه. إنه ينتقد عدم وجود نصوص ثابتة، فنص الحكاية الأسطورية لا يميل إلى الثبات، ولكن دائما نصوصها متغيرة، وبذا فإنها حساسة لتلاعب الراوى، واختصاصه، والنوع الأدبى، والموقف، والجمهور. تظهر نصوص الحكاية الأسطورية بشكل مميز تنوع فى التوزيع الجغرافى لرواياتها، حيث ارتبطت فى روايتها بأشخاص متعددين من أماكن مختلفة ومتفرقة، ولا يتصادف أن يروى شخصان الحكاية بنفس الصياغة أو التفاصيل بصورة متطابقة. وعادة ما تعكس الرواية استجابة الراوى للمناسبة الخاصة، أو طبيعة السياق الذى يروى فيه الحكاية. يصف هيسيودوس خلق المرأة مرتين، المرة الأولى: فى قصيدة "أنساب الآلهة" يقول إن هيفايستوس وأثينة شكلا المرأة الأولى وألبسوها وزينوها، حيث أهداها زيوس للجنس البشرى، فكانت مصدر الشرور للبشر (Hes., Theo.560ff.). على حين فى قصيدة "الأعمال والأيام" أعاد هيسيودوس رواية الحكاية بتفاصيل أخرى، فيوضح كيف تولت عدة آلهة خلقها وكسوتها وزينتها (هيفايستوس وأثينة والهوراى Horae والجراياى Graiae وأفروديتى وهيرميس)، وسميت باندورا (هبة الجميع). وصار لها زوج هو إبيمثيوس،

الذى فتح جرة الهلاك، فخرجت منها شرور رهيبة انتشرت فى العالم كله (Hes., Erg. 54ff.). تختلف الروايتان فى المحتوى، وهما تعكسان طبيعة السياق الذى وظفت فيه كل واحدة منهما. ففى عمله "أنساب الآلهة"، يركز هيسيودوس مبدئيا على المكونات التى تركب منها العالم، وبالتالي فإنه مهتم بالأساس بظهور المرأة الأولى، أما فى "الأعمال والأيام" فيوجه اهتمام المتلقى لدخول الحياة البشرية فى مرحلة البؤس والتعاسة، مثل الكدح والأمراض، نتيجة خطأ الأخ الأحمق لبروميثيوس المدعو إبيمثيوس.

تعد كذلك الروايات التى تدور حول خاتمة ميديا نموذجا جيدا على تعدد الروايات للحدث الواحد فى الحكاية الواحدة. تحكى إحدى الروايات الأسطورة على النحو التالى: بعد أن تخلى ياسون عنها وقرر الزواج من ابنة الملك كريون عقدت العزم على الانتقام، فأرسلت إلى ابنة الملك رداءً وتاجا ذهبيا مسمومين، وما إن ارتدت العروس التاج والرداء حتى تسمم جسدها، وكذلك أصاب السم والدها الملك، الذى حاول إسعافها، ولما كان ابنا ميديا فيريس Pheres وميرميروس Mermeros قد ساعدا والدتهما فى انتقامها فقد قام أهل كورنثة بقتلهما. على حين أن ميديا عند الكاتب التراجيدى يوريبيديس أكملت انتقامها من ياسون بقتل طفليها تيساندر Tisander وألكيمينيس Alcimenes بينما بقى طفلها الثالث ثيسالوس Thessalus على قيد الحياة. بعد ذلك تركت كورنثة وهربت إلى أثينا فى عربة ذهبية تجرها ثعابين ضخمة، وهى العربة التى أرسلها لها جدها إله الشمس هيليوس لنجدتها.

يبدو أنه كان هناك روايتان- قبل القرن الخامس ق.م.- لخاتمة ميديا. وفقا للشاعر يوميلوس Eumelus فى الملحمة المنسوبة إليه، والتى لم يتبق منها سوى شذرات، "الكورنثية" Corinthiaca قتلت ميديا أطفالها عن طريق الخطأ (Sch.Pind.Oly. 13.74; Paus. 2.3.10-11). بينما يلقى الشاعر كريوفيلوس Creophylus باللوم فى قتل الأطفال على مواطنى كورنثة (Sch.Eur.Med.264). أما تدبير ميديا لقتل أطفالها على ما يبدو كان من ابتكار يوريبيديس. ويرى بعض الباحثين أن الشاعر التراجيدى نيوفرون Neophron هو الذى ابتكر هذه الرواية[1].

[1] - McDermott (E.), Euripides' Medea: The Incarnation of Disorder, University Park, PA, Penn State University Press, 1985, p.10-15.

سجل لنا باوسانياس فى نهاية القرن الثانى الميلادى خمس روايات مختلفة تروى ما حدث لأطفال ميديا، كما صادف نصبا تذكاريا لهم أثناء سفره إلى كورنثة (Paus. 2.3.6-11).

فرت ميديا من ياسون إلى طيبة حيث عالجت هيراكليس من لعنة هيرا (التى قادته إلى قتل إيفيتوس Iphitus صديقه الحميم) فى المقابل سمح لها هيراكليس بالإقامة فى طيبة، حتى طردها الطيبيون أنفسهم، بعد أن ثار غضبهم ضدها رغما عن هيراكليس.

هربت بعد ذلك إلى أثينا حيث صادفت الملك أيجيوس Aegeus، وتزوجته، وأنجبت منه ابنا هو ميدوس Medus (وإن كان هيسيودوس ينسبه لياسون). بعد فترة ليست بالطويلة من استقرار حياتها تحطمت أمالها مرة أخرى، بعد ظهور ابن أيجيوس، الذى فقده الملك وهو رضيع، وكان يدعى ثيسيوس. عرفت ميديا هويته، بينما لم يتعرف عليه الملك. خوفا على إرث ابنها ولى العهد من أخيه، الذى ظهر فجأة، قررت التخلص من ثيسيوس فأقنعت الملك أن هذا الغريب خطر على المملكة ويشكل تهديدا للملك نفسه؛ وعليه قدمت لثيسيوس كأسا به شراب مسموم، وبينما هم ثيسيوس بتناول الشراب، لمح الملك سيفه الذى كان قد تركه بجوار طفله الرضيع قبل أن يفقده، فتعرف على ابنه وأطاح بالكأس المسموم من يده واحتضنه (Diod. 4. 54.).

هناك رواية أخرى تقول بإن ميديا عادت إلى كولخيس مسقط رأسها، حيث وجدت أن عمها بيرسيس Perses قد خلع أباها آيتيس Aeetes عن العرش واستولى عليه. وعلى الفور دبرت، وخططت، وقتلت عمها، وأعادت أباها لسدة الحكم (Diod. 4. 54-56; Hygin. Fab. 26; Justin, 42. 2; Tac. Ann. 4. 34).

أخيرا يروى هيرودوتوس روايته أن ميديا هربت مع ابنها ميدوس من أثينا على عربة طائرة إلى الهضبة الإيرانية، وعاشت هناك بين الأريانيين Aryans، الذين غيروا اسمهم إلى الميديين تكريما لها ولابنها (Paus. 2. 3. § 7; Ov. Met. 7. 391).

مرونة الأسطورة وقابليتها للإضافة والتعديل [١]

تتسـم الأسـطورة بالمرونة، إذ يمكن للراوى أن يزيد فى تفاصـيلها، أو يعدل من روايتها، أو يغير في بعض الأحداث للتواءم مع ما استجد من أفكار، أو ظروف، أو رؤى. نرصد فيما يلى التطور فى أحداث أسطورة إيو بعد تعرف الإغريق على الإلهة المصرية إيزيس، حيث سنوضـح كيف أن هذا التطور كان يتناسـب تناسبا طرديا مع تقدم العلاقات المصرية -اليونانية، وتعرف الإغريق على إيزيس.

تعد رواية هيسـيودوس التى رواها عن الأسـطورة أقدم ما وصـل إلينا، وهى فى ذات الوقت أبسـط روايات الأسـطورة. تبدأ الأسـطورة وتنتهى عند هيسـيودوس فى بلاد اليونان، كما أنها تختتم بخلاص إيو من حراســة أرجوس، بعد قتله على يد هيرميس. ولم يرد أى ذكر لمصر على الإطلاق. من الجدير بالذكر أن تلك الإشارة كانت تواكب خمولا فى العلاقات المصرية- اليونانية فى تلك الفترة.

" هيسيودوس وأكوسيلاوس يقولان إنها (أى ايو) ابنة بيرين. أغواها زيوس، بينما كانت تمسك بكهانة هيرا، لكن هيرا كشفت أمره، فلمس الفتاة وحولها إلى بقرة بيضاء، وهكذا أقسم أنه لم يجامعها."

(Apd.2.7.7-11.)

يقول هيسيودوس فى إحدى الشذرات التى نقلها لنا عنه أحد شراح "الفينيقيات" ليوريبيديس:

"ووضعت (هيرا) عليها (أى إيو) حارسا ، هو أرجوس الأكثر قوة والضخم على حد سواء، الذى يرى بعيونه الأربع هنا وهناك. وحركت (فيه) الإلهة الجلد والقوة، فالنوم لا يسقط فى عينيه، إنها بالتأكيد كان لديها حراسة دائما "

(Sch.Eur. Phoen. 1116)

---

[١] - هذا الموضوع طرحه المؤلف فى رسالة ماجستير بعنوان:
أيمن عبد التواب حسن، "أسطورة إيو فى مصر: رمز العلاقات المصرية – اليونانية"،(رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: أ.د. علية حنفى، د. إيمان عز الدين، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ٢٠٠٣.

لم تمدنا المصادر بمعلومات فيما يخص أسطورة إيو منذ القرن السابع ق.م.، أى منذ وقت رواية هيسيودوس، حتى مطلع القرن الخامس ق.م. حينما تحدث عنها باكخليديس وأيسخيلوس .

لقد كانت ظروف العصر الذى عاش فيه باكخليديس مختلفة تماما عن تلك التى عاشها هيسيودوس. كانت بلاد اليونان قد دخلت فى علاقات متينة مع مصر، تلك العلاقات التى لم يكن باكخليديس بطبيعة الحال بمنأى عنها، فإن لم يكن قد زار مصر فعلى أقل تقدير قد سمع من أخبارها التى كان يتناقلها الرحالة والتجار والجنود المرتزقة، وهناك بيت من الشعر يعضد ذلك فيقول باكخليديس يصف أحلام رجل مخمور :

" ... منزله يشع بالذهب والعاج، (وكأنه صاحب) سفن مشحونة قمحا تسرى على صفحة البحر المتلألئة، تحمل (له) الثروة العريضة من مصر ...."

(Bacch. 20b, 13-16)

فى ظل هذه الظروف كتب باكخليديس قصـــيدته، التى لا تختلف كثيرا عما رواه هسيودوس، لكنها تزيد عنها فى مشهد جديد. فقصة إيو لم تنته بتخليصها من يد أرجوس، بل نستطيع أن نتكهن من خلال ما تبقى من كلمات، فى الجزء المهلهل من القصيدة، التى ترد فيها كلمات مثل **(وصــلت** αφικετο **، ســالمة** ασφαλεστατον **، الضــفاف المزهرة** ανθεμωδεα**، النيل** Νειλον**)** بما يلى:

امتد المسير بإيو إلى مصر، وإن كان من الصعب أن نعرف سبب مجيئها من خلال ما تبقى من القصيدة، إلا أنه يمكن تفسير ذلك الجزء الجديد، بأنه نتاج الظروف الجديدة حيث تعرّف الإغريق، المقيمون والزائرون لمصر، على الإلاهة إيزيس/حتحور، التى كان لها نفس صورة البقرة، التى عرفت بها إيو الإغريقية، فظن الإغريق، المغرمون بالأصول والأسباب، أنها بطلتهم الإغريقية إيو قد وصلت إلى مصر، بعد أن تخلصت من سطوة أرجوس الجبار، الأمر الذى انتقل بطبيعة الحال إلى باكخليديس ليسوقه إلينا فى هذه القصيدة الشعرية.

هنا تبدأ أسطورة إيو فى الربط بين الإغريق ومصر، إذ إن إيو، التى تحولت إلى بقرة لاقت التكريم فى مصـر، كما تصـور الإغريق، بل وظنوا أنها عبدت هناك بوصـفها إلهة.

أفرد أيسـخيلوس لأسـطورة إيو مسـاحة كبيرة من خلال مسـرحيتين هما : "الضـارعات" و"بروميثيوس" مقيدا. استطاع أيسخيلوس من خلال هذين العملين إضـافة تفاصيل جديدة للأسطورة لم ترد فى المصادر السابقة عليه.

وصف أيسخيلوس شكل إيو بثلاث طرق مختلفة، فهل كان أيسخيلوس غير منتبه إلى هذا الاختلاف؟ أم كان لهذا الاختلاف ما يبرره ؟!

ظهرت إيو عند أيسـخيلوس فى مسـرحية الضـارعات بهيئة البقرة βους (Aesch., Supp., 17, 43, 170, 275, 299, 300, 303, 306)، وهو الشـكل الذى عرفت به عند هيسيودوس وباكخليديس.

وقد أضـاف أيسـخيلوس إلى معلوماتنا مشـهدا مهما، حيث حدثنا عن طبيعة اللقاء بين إيو وزيوس، الذى يبدو أنه قد استدعى فيه قصة الزواج المقدس من المخزون الشفهى للذاكرة الشعبية الإغريقية، عندما كان يلتقى الإله الثور بالإلاهة البقرة من أجل منح البشر الخصوبة والنماء فى العصور السابقة، فيقول :

" يقولون أنه تشبه بثور متحرق لجسدها "

(Aesch., Supp., 301.)

لقد كان اللقاء بين زيوس (الثور) و إيو (البقرة) وإنجاب إبافوس (العجل) شـديد الشبه باللقاء بين أوزيريس (الثور) وإيزيس (البقرة) وإنجاب حورس (العجل).

لقد كان من اليسـير على الزائر لمصـر أن يربط بين إيو وإيزيس، سـواء من ناحية الشـكل، أو من خلال الأسـطورة الخاصـة بالزواج المقدس. وكان أيسـخيلوس، حاله فى ذلك حال معظم الإغريق، على علم بمظاهر الحياة فى مصـر، كما كان على علم بأمر

الإلاهة إيزيس (Aesch., fr.44.A.653.2.)، التى كانت أعظم الإلاهات فى مصر فى تلك الآونة، ومن هنا يمكن أن نستنتج أن أيسخيلوس بدأ فى تطويع معارفه بالديانة والأساطير الإغريقية، بالإضافة لما تناهى إلى أسماعه من معلومات عن طبيعة الحياة فى مصر، فى حبك المشابهة بين لقاء إيو وزيوس، ولقاء إيزيس وأوزيريس. فنجده يصف زيوس بأنه مضياف عالم الموتى وإله العالم السفلى فيقول:

" ... .. زيوس مضياف عالم الموتى .. ..."

(Aesch., Supp., 157-8.)

ويقول كذلك:

" فهناك أيضا بين الموتى، كما يقال زيوس آخر يصدر أحكاما أخيرة على السيئات"

(Aesch., Supp., 230-231.)

إن الإشارة إلى زيوس بوصفه مضياف لعالم الموتى، أو بوصفه زيوس الآخر حاكم العالم السفلى، ربما تشير إلى زيوس ميليخيوس Meilichius ، الذى عُبد كإله للعالم السفلى.

إلا أن الإشارة لطبيعة زيوس الأرضية مرتين فى نفس المسرحية، بالإضافة لوصف أيسخيلوس له بأنه قرين إيو، التى تشبه إيزيس، وأنه ثور، يحتمل كذلك التلميح إلى أوزيريس، حيث إن هذه الصفة وهذا الشكل من أهم ما يميز أوزيريس شريك إيزيس وإله العالم السفلى، الذى كان له شكل الثور، كما أن ظهور إيو فى صورة الزوجة δαμαρ وليس العشيقة، ليمكن تفسيره بمحاولة أيسخيلوس إحكام المشابهة بين اللقاءين.

بعد أن تحدثنا عن إيو فى شكل البقرة نتناول الآن التصوير الثانى عند أيسخيلوس لإيو فى هيئة مسخ.

يصف أيسخيلوس بعد ذلك إيو وصفا جديدا، لم نصادفه عند أحد من الكتاب، بأنها مسخ نصفه بقرة و نصفه امرأة:

" ارتجف الفانون، الذين كانوا يقطنون الأرض فى ذلك الوقت، بخوف شاحب للمنظر

الغريب، إذ رأوا مسخا مريعا، نصفه إنسان فيه ما يشبه البقرة وكذلك ما يشبه المرأة، ودهشوا للمخلوق العجيب."

(Aesch., Supp.,565-570.)

تعليقا على هذا الشكل الأخير يرى بعض الباحثين أن أيسخيلوس لم يكن مبتكرا لهذا الشكل الجديد، وإنما تعرف عليه من خلال عمل فنى كان موجودا فى تلك الفترة، ويدللون على ذلك بأن وصف أيسخيلوس لإيو في هيئتها الجديدة كان مقتضبا، الأمر الذى إن دل على شئ فإنما يدل على أن تحول إيو إلى هذا الشكل كان أمرا معروفا للمشاهدين. ويحدد نيكولاس يالوريس Nicolas Yalouris الشكل المقصود من خلال أمفورا من لاكونيا موجود فى بوسطن (حوالى ٤٤٠-٤٣٠ ق.م.)، والتى يظهر عليها تصوير مسخ من رأس امرأة قرناء وجسم بقرة (تصوير ٢).

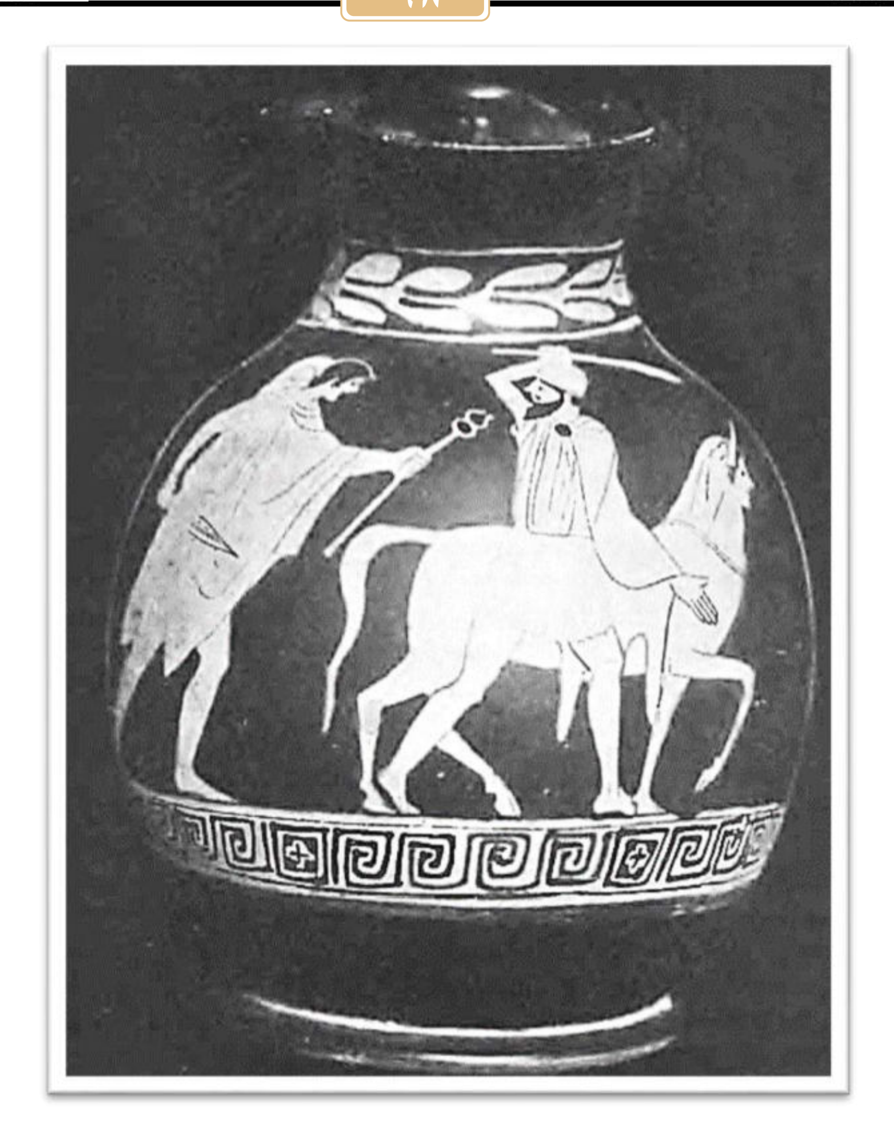
لا يمكن أن ينكر المرء أن وصف أيسخيلوس لشكل إيو كان مقتضبا، وهو بالفعل ما يعطى إيحاء أن هذا الشكل كان معروفا للمشاهدين، لكن هل بالضرورة أن يكون أيسخيلوس قد استمده من أحد الأعمال الفنية المعاصرة له ؟

أولا: ليس هناك دليل جازم على صحة هذا الرأى، فالعمل الفنى الوحيد الموجود لدينا يؤرخ بحوالى ٤٤٠-٤٣٠ ق.م. بينما تؤرخ الضارعات بحوالى ٤٦٤ ق.م.

ثانيا: عندما نتطرق إلى تحليل تعبير أيسخيلوس:

" نصفه انسان فيه ما يشبه البقرة، وما يشبه المرأة "

نجد أنه تعبير غير محدد، فمن الممكن أن يتصوره المرء على أنه جسم بقرة عليه رأس امرأة، كما يبدو على الإناء سالف الذكر، ولكن يمكن كذلك تخيله على أنه جسد امرأة عليه



(تصوير ٢)

إيو بجسد بقرة ورأس امرأة وبجوارها أرجوس

الذى يواجه هيرميس حامل الكادوكيوس

أمفورا أتيكة من الأشكال السوداء

(٥٤٠-٥٣٠ ق.م)

Boston Museum, Boston.

رأس بقرة. ونسعى من وراء افتراض هذا الشكل الأخير إلى القول بأن أيسخيلوس أراد أن يوضح أن إيو، التى وصلت إلى مصر وصلت فى شكل مسخ لجسد امرأة ورأس بقرة. وفى هذه الحالة يكون فى ذهنه صورة إيزيس المصرية، التى شاهدها الإغريق برأس بقرة، حيث تبدل شكلها من امرأة إلى مسخ لجسد امرأة ورأس بقرة، كما أخبرنا بذلك بلوتارخوس فيما نقله عن أسطورة إيزيس و أوزيريس (Plutarch., Is.et Os.,19) وأن هذا الشكل الموجود على الإناء، الذى تحدث عنه يالوريس وجاء فى فترة تالية لتاريخ المسرحية، ما هو إلا محض خيال وتصور فنان لما يمكن أن تعنيه أبيات أيسخيلوس، متأثرا بصورة إناخوس والد إيو والذى كان يصور كما تصور آلهة الأنهار بصورة عامة، بجسد ثور ووجه آدمى، ويوجد لدينا نموذج من الفن لإله النهر أخيلوس Achelous (تصوير٣).



(تصوير٣)
إله النهر أخيلوس فى صراع مع هيراكليس
كراتير أثينى من الأشكال الحمراء
حوالى القرن الخامس ق.م
Louvre Museum, Paris.



ويبدو لنا أن أيسخيلوس كان يتحدث عن إيو، واضعا فى ذهنه صورة إيزيس، إذ إن أيســخيلوس عاود الكرة فى مســرحية بروميثيوس مقيدا، ولكن بشــكل أكثر وضــوحا، فصور إيو فى صورة عذراء ذات قرنى بقرة:

" أتسمع صوت العذراء ذات قرنى البقرة "

(Aesch., P.V., 588.)

ويُرجع البعض هذا التغيير الجديد فى شكل إيو إلى ضرورات العرض المسرحى، موضحين ذلك بأن إيو لم تظهر على المسرح فى مسرحية الضارعات، حيث لم يكن هناك ما يستدعى ذلك، ولذا ظلت بشكلها المتعارف عليه كبقرة، أما فى مسرحية بروميثيوس مقيدا، فكان الأمر مختلفا، فقد استدعت متطلبات العمل المسرحى ظهور إيو على المسرح، حيث تقوم بإلقاء مقطوعات طويلة، وهو ما يصعب معه إحضار بقرة كاملة إلى المسرح، فاكتفى أيسخيلوس بالإشارة إلى شكلها بوضع قرنى بقرة على رأس الممثل، وترتب على ذلك أنه استحسن أن توصف إيو بالعذراء ذات قرنى البقرة، كيما يتماشى هذا الوصف مع هيئتها.

ويرى البعض أن هناك تأثيرا مصريا واضحا على الأسطورة ناتجا عما عرفه الإغريق المقيمون فى مصر منذ عهد بسماتيك الأول (٦١٠-٦٦٤ ق.م) عن شكل إيزيس، الذى استمدته من حتحور، فصارت إيزيس/حتحور. ويرجح البعض أن تأثير إيزيس المصرية على إيو الإغريقية حدث فى عهد الأسرة الخامسة والعشرين (أواخر القرن الثامن- أوائل السابع ق.م.) فى عهد الأسرة النوبية، مستشهدين ببعض الإشارات عند أيسخيلوس، التى تتحدث عن لون المصريين الأسمر وبعض الأمور الخاصة بإيو، مثل علاقتها بالماشية وتجوالها، والتى تشبه فيها إيزيس أثناء عبادتها فى تلك الفترة.

كان تصــوير إيو فى هيئة عذراء ذات قرون بقرة، الذى ابتكره أيســخيلوس هو نتيجة تأثره بشكل إيزيس المصرية، وبذلك يكون أيسخيلوس بتغييره شكل إيو إلى عذراء ذات قرون بقرة قد حل مشــكلة الإغريق الذين كانوا يرون فى إيزيس صــورة إيو، لكن التشــابه لم يكن بصــورة كاملة إذ أن إيزيس كانت ذات صــورة ناسـوتية، فى حين أن إيو ذات شكل حيوانى، لكن بعد تصوير أيسخيلوس صار لهما نفس الهيئة تقريبا.

صورت إيو على مكيال آتيكى للنبيذ (تصوير٤)، من الأشكال الحمراء فى متحف نابولى، فى هيئة آدمية ذات قرنى وأذنى بقرة، وهذا التصـــوير عرفت به أيضـــا حتحور

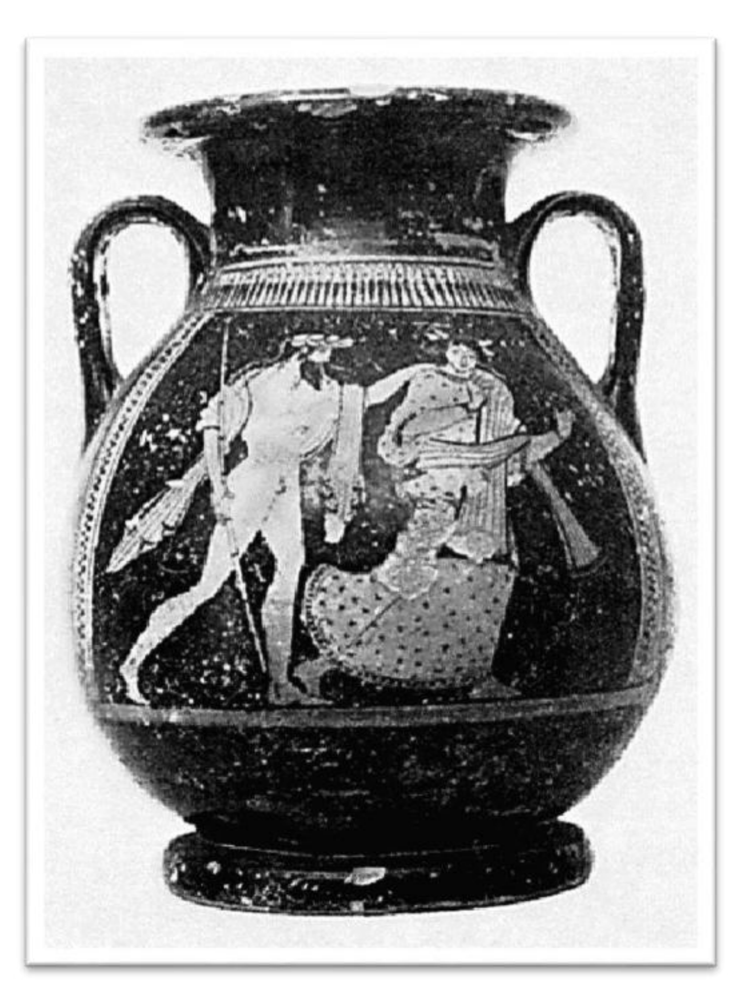
المطابقة لإيزيس. بناء على ذلك يمكن القول أن شكل إيو الحيوانى، بكل تصويره وتصوراته فى الفن والأدب، كان له ما يسبقه فى تصوير حتحور وإيزيس، كما كان من الممكن للإغريق، ممن زاروا مصر، التعرف عليه بسهولة من خلال معابد إيزيس/حتحور، تلك المعابد التى انتشرت حتى عمت مصر كلها فى تلك الفترة، وبالتالى نقلوها للإغريق من أبناء جلدتهم، ومن ثم جاء وصف أيسخيلوس لإيو فى هذا الشكل مقتضبا، ربما اعتمادا على معرفة الإغريق المسبقة له.

وبالجملة فإن معرفة الإغريق بأشكال إيزيس (تصوير ٥-٦) المختلفة يبرر ذلك التناقض الموجود عند أيسخيلوس، والذى يكمن فى تصوير إيو بثلاث صور مختلفة فى وقت واحد (بقرة، مسخ من بقرة وآدمية، عذراء لها قرنى بقرة)، فعدم وجود تفسير للشكلين الأخيرين أو استفاضة فى الوصف، يعتمد على معرفة الإغريق بهما من خلال معرفتهم بإيزيس المطابقة لإيو، فى نظرهم.

تحدث أيسخيلوس عن مطاردة طيف أرجوس أو ذبابة الماشية لإيو (Aesch., P.V., 677-682.)، التى وجدت راحتها منه عندما وصلت إلى الدلتا، وهو ما يشبه إلى حد بعيد مطاردة ست Set العنيد لإيزيس فى كل مكان حتى يلحق الضرر بها وبابنها حورس ولم تجد الراحة من هذه العذابات إلا فى الدلتا. ويكون أيسخيلوس بذلك قد أنهى تجوال إيو فى الدلتا كما انتهى إليها تجوال إيزيس من قبل.

لقد كان من السهل أن يتعرف الاغريق الزائرون لدلتا مصر على شكل الإلهة البقرة، فعبادة الماشية كانت معروفة فى دلتا مصر، وعبادة إيزيس كانت منتشرة، فى الفترات المتأخرة من الديانة المصرية، فى كافة أرجاء البلاد. ويتضح لمدقق النظر أن رحلة إيو من اليونان إلى مصر انتهت مرة فى كانوبوس (Aesch., P.V, 846-8)، ومرة أخرى فى ممفيس (Aesch, Supp.311)، وهى تقريبا الأماكن التى اعتاد يونانيو هذه الفترة أن ينهوا فيها رحلاتهم إلى مصر، إذ إن أحمس لم يسمح لهم بدخول مصر إلا عن طريق فرع النيل الكانوبى، مواصلين رحلتهم إلى ممفيس، وهو ما يدل على أن هذا الجزء من الأسطورة حديث نسبيا، وينتمى للعصر الذى عاش فيه أيسخيلوس، وربما على

الأرجح أن أيســـخيلوس قد حاول التوفيق بين رواية التجار الذين اعتادوا الذهاب إلى كانوبوس، ورواية الجنود الذين قطنوا ممفيس.



(تصوير ٤)
إيو فى هيئة عذراء ذات قرنى وأذنى بقرة بصحبة زيوس
بيليكى أتيكى من الأشكال الحمراء
(حوالى ٤٥٥ ق.م)
Museo Archeologico Nazionale di Napoli
Collezione Spinelli.



(تصوير ٥)

إيزيس/حتحور فى هيئة بقرة إلى اليسار تحمى ابنها حورس، وإلى اليمين فى هيئة امرأة ذات قرنى بقرة.



(تصوير ٦)

إيزيس/حتحور في هيئة امرأة ذات قرني وأذني بقرة.

الإلحاق الأسطورى[١]

لما كان الإغريق غير معتادين على رواية أساطير تخص الشعوب الأخرى بمنأى أو بمعزل عن أساطيرهم، فقد عمدوا إلى إلحاق أسطورة بوزيريس بالجسد الأسطورى الإغريق. وبالتالى كان لابد من مواءمة الأسطورة لتناسب عملية الإلحاق فى الجسد الأسطورى الإغريقى. وكون الأسطورة غير موغلة فى القدم، فإن ذلك يساعدنا على تتبع عملية الإلحاق وآليتها وفقا لتطور العلاقات المصرية-اليونانية، وزيادة معارف الإغريق عن مصر. وهى فرصة لا تسنح كثيرا فى الأساطير الإغريقية.

تروى الأسطورة أن البطل هيراكليس فى أثناء بحثه عن التفاحات الذهبية اتجه إلى مصر حيث كان يحكم فى ذلك التوقيت ملكا يدعى بوزيريس كان معروفا عنه أنه يضحى بأى غريب تطأ قدماه أرض مصر، وكان السبب فى ذلك أنه عندما أصاب مصر قحط استشار عرافا قبرصيا، فدله على أن هذا القحط لن ينتهى إلا إذا ضحى بأحد الغرباء، وعندما سمع بوزيريس ذلك بدأ بالعراف القبرصى نفسه، ومن بعدها راح يضحى بالغرباء حتى لا يصيب القحط البلاد مرة أخرى. حاول الملك التضحية بالبطل هيراكليس عند مذبح زيوس، إلا أن البطل حطم قيوده وانهال بالضرب على الملك وحاشيته حتى قضى عليهم عند نفس المذبح.

لا يساورنا شك أن البذرة الأولى للأسطورة غُرست فى مصر، وازدهرت فى بلاد اليونان. وأن الشرنقة التى تكونت فيها نواة الأسطورة كانت نقراطيس، ومنها طارت إلى المستعمرات الإيونية، ومدينة أثينا، وغيرها من المدن والمستعمرات الإغريقية الأخرى. وقد شكلت الرواية الشفاهية- بطبيعة الحال- المصدر الملهم للفن والأدب.

١- الإلحاق الأسطورى: مصطلح جديد نسعى لتطبيقه على عملية نصادفها فى الأساطير الإغريقية ولم يعط لها أحد من الباحثين اسما من قبل، ونقصد بها الآلية التى يزرع بها الإغريق فى البدن الأسطورى الإغريقى أسطورة حديثة دخيلة عليه، وتخص ثقافة غيرهم من الشعوب، مع مراعاة ألا تبدو مقحمة أو غير متسقة مع دائرتها الأسطورية، وذلك عن طريق انتقاء الجزء المناسب للإلحاق فى دائرة أسطورية ما، والبحث عن اللحظة المناسبة فى هذا الجزء، ثم حبك الرواية بحيث يمكن قبول علة روايتها، وما يلى ذلك من سعى بعض الرواة لإحكام هذه الوشائج من خلال إضافة تعديلات وتفاصيل جديدة. ولا شك أن ما تتسم به أسطورة بوزيريس من ملامح تؤهلها لتكون نموذجًا ملائمًا للتطبيق.

هذا الموضوع تم عرضه فى بحث بعنوان:

أيمن عبد التواب حسن، نجلاء محمود عزت، "أسطورة الملك المصرى بوزيريس: تحليل للمصادر الأدبية والفنية"، مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش، جامعة عين شمس (عدد خاص)، ٢٠١٢.




يعتبر فيريكيديس هو أول كاتب صاحب إشارة موثوقة تصلنا روايته عن بوزيريس (Pherek., FGrH 3 F 17). وتعتبر روايته هى العمود الفقرى، الذى بنيت عليه معظم الروايات التى وصلتنا، وسار على خطاه معظم الكتّاب. والإشارة ثرية بالمعلومات التى تستحق التعليق، حيث يروى فيريكيديس الأسطورة ضمن مغامرات هيراكليس، وتحديدا أثناء بحثه عن التفاحات الذهبية. وتتبدى أولى مظاهر الإلحاق الأسطورى من العناية بانتقاء الجزء المناسب الذى سيتم إلحاق الأسطورة به، بحيث لا يبدو مقحما. والذى تجسده هنا مجموعة الأساطير الخاصة بهيراكليس، خاصة مغامراته أثناء بحثه عن التفاحات الذهبية.

ولكن لماذا هيراكليس؟ ولماذا هذا العمل من أعماله؟

أولا: لأن هيراكليس يعبر بصورة رمزية عن الإغريق بوصفه شخصية أسطورية قومية Pan-hellenic. وقد عبروا عن انجازتهم فى تأسيس المستعمرات بصورة رمزية من خلال مغامراته، كما سبق وأوضحنا.

ثانيا: تجوالات هيراكليس المتعددة وسياحته فى الأرض الواسعة، على وجه الخصوص أثناء بحثه عن التفاحات الذهبية، حيث وصول إلى ليبيا بجوار مصر.

ثالثا: ما أوثر عن قوته البدنية وتمتعه ببسطة فى الجسم، مما يناسب دفاع رجل أعزل عن نفسه ضد عصبة من الرجال.

رابعا: كانت شخصية هيراكليس فى الأساطير ترتبط دوما بفرض النظام، والقضاء على الفوضى، والممارسات الوحشية والهمجية.

خامسا: ينتمى هيراكليس إلى الماضى البطولى مما يناسب زمنيا الحديث عن ملك مصرى ينتمى للماضى.

سادسا: ما يتمتع به هيراكليس من شعبية واهتمام بصفة عامة، وفى الفترة التى نشأت فيها الأسطورة بصفة خاصة.

من اللافت للانتباه كذلك أن هيراكليس، الذى كان عليه أن يتجه غربا، حيث شجرة التفاح التى ترعاها الهيسبيريديات، اللاتى يسكن فى أقصى الغرب، راح يتحرك شرقا فى اتجاه مصر. ولما كان تغيير خط سير هيراكليس يبدو غير مبررا، فإن ديودوروس على ما يبدو حاول إيجاد هذا المبرر، حينما أوضح أن هيراكليس كان فى ليبيا فى نفس التوقيت الذى أرسل فيه بوزيريس قراصنة قاموا باختطاف الهيسبيرديات، ونفهم ضمنا أن هيراكليس

علم بذلك فتوجه إلى مصر. وجعل هيجينوس سبب تغيير هيراكليس لوجهته ما سمعه عن ممارسات بوزيريس فيقول:

" ....عندما سمع عن ناموسه (ممارساته المعتادة)"

(Hyg., Fab., 31)

أتت أسطورة القضاء على بوزيريس عند فيريكيديس فى دبر أسطورة القضاء على أنتايوس، ابن بوسيدون وجايا ، الذى كان السبيل الوحيد للقضاء عليه هو فصله عن أمه الأرض عن طريق رفعه لأعلى؛ ذلك أنه كان يستمد قوته من الأرض. وكان أنتايوس يعترض من يمر بشمال أفريقيا، ويفرض عليه أن ينافسه فى مصارعة؛ ونتيجة لقوته الهائلة، المستمدة من الأرض، كان يقضى باستمرار على منافسيه، ويجمع جماجمهم أملا فى أن يقيم بها معبدا، تكريما لوالده بوسيدون (Pind., Isth., 4.3; Pyth., 4.5.). رواية فيريكيديس المختصرة عن قضاء هيراكليس على انتايوس مقارنة بالرواية المفصلة نوعا ما عن القضاء على بوزيريس، تؤكد على أن أسطورة بوزيريس كانت أحدث من أسطورة أنتايوس، التى نتوقع أن سبب الحديث عنها بإيجاز أنها كانت معروفة سلفا للمتلقى فى تلك الفترة. ولابد من الإشارة هنا إلى أن المستعمرة الإغريقية فى ليبيا تسبق تأسيس المستعمرة الإغريقية فى مصر بنحو ربع قرن أو يزيد. وبالتالى فالرواية الشفاهية عن أنتايوس تسبق، بالمثل، الرواية عن بوزيريس بنفس المدة تقريبا.

يظهر بوزيريس عند فيريكيديس بوصفه ابن بوسيدون، شأنه فى ذلك شأن أنتايوس، مما يوطد الإلحاق الأسطورى، وهو الأمر الذى يمكن أيضا فهمه فى إطار أن هذين الملكين غير المضيافين هما ابنا بوسيدون إله البحر. وبديهيا فإن البحر ليس مكانا للإقامة، وأقل ما يوصف به أنه غير مضياف، لأنه كثيرا ما يغدر بضيوفه. كما أن البحر هو الحد الفاصل والمشترك بين الإغريق والسواحل الليبية-المصرية؛ ولذلك لا غرو حينما يظهر بوسيدون بوصفه أصل لملوك غير يونانيين تطل بلادهم على نفس البحر، الذى يرعاه نفس الإله. وعلى الرغم من أن غاية أنتايوس من قتل الغرباء كانت نبيلة وهى إقامة معبد لوالده بوسيدون، إلا أن وسيلته فى ذلك كانت مقيتة لا تبرر غايته. وهو ما يشترك فيه أيضا مع بوزيريس، الذى- كما سنوضح- كانت غايته نبيلة وهى استدرار المطر باستعطاف زيوس، إلا أن وسيلته لم تختلف عن قرينه انتايوس.



يصل هيراكليس إلى ممفيس مقر حكم بوزيريس، وهى العاصمة الأولى لمصر قبل العصر الصاوى، والعاصمة الثانية لمصر فى العصر الصاوى. وتمثل المدينة التى ستصبح فى الأساطير مستقرا لإيو وسلالتها، التى ستحكم مصر عند أيسخيلوس، ومحط باريس وهيلينى ومينلاوس، ومقر حكم الملك المصرى بروتيوس عند هيرودوتوس (Hdt., 2.115.).

كان المذبح الذى سيضحى فيه بوزيريس بهيراكليس مخصصا لزيوس، وعلى الرغم من أن الحدث تم فى مصر، وتحديدا فى ممفيس، إلا أن فيريكيديس اتبع النهج السائد عند الكتّاب الإغريق فى استخدام أسماء آلهة إغريقية عند الحديث عن آلهة مصرية، على سبيل المطابقة أو المشابهة. ووفقا لهيرودوتوس يكون زيوس المقصود هنا هو الإله المصرى أمون. ولم نجد أى دليل مؤكد يربط التضحيات البشرية فى مصر بأمون. ولكن يمكن القول أن الناقل للأسطورة حينما يذكر زيوس يذكره على سبيل التقريب؛ حتى يدرك المتلقى أن المقصود هو كبير الآلهة عند المصريين، بغض النظر عن اسمه. والشئ بالشئ يذكر، لم يسبق للإغريق أن ذكروا اسم أى ملك مصرى فى الأساطير وظهر أنه صحيح، وهو أمر يبعث على الدهشة؛ ذلك أن الإغريق على الرغم من إقامتهم فى مصر ومعرفتهم بأسماء بعض الملوك، وهو ما نلمسه عند هيرودوتوس، الذى ذكر أسماء العديد من ملوك مصر القدماء، فإن الإغريق لم يذكروا اسم ملك مصرى واحد يحظى بمصداقية، بما فيهم بوزيريس الذى أختلق اسمه من كنية عدة مدن مصرية. وكما هو الحال مع إيافوس وبيلوس وأيجبتوس وبروتيوس. ولأن الإغريق اعتادوا فى أساطيرهم أن يجعلوا معظم المدن تتخذ أسماءها من أسماء مؤسسيها، أو آلهتها الراعية، أو أشهر الأسلاف فيها، فإن بوزيريس يعتبر بذلك فى نظر الإغريق مؤسس تلك المدن، التى تحمل اسمه. وإن لم يذكروا ذلك صراحة.

يذكر فيريكيديس كذلك أن بوزيريس كان له ابن هو إيفيداماس، والذى يظهر عند أبوللودوروس باسم أمفيداماس. وقد سعى بعض الكتاب بعد فيريكيديس لاستكمال شجرة النسب البوزيرية. فبحثوا عن أم مناسبة له، فكانت ليبيا ابنة إيافوس أو ليسياناسا ابنة إيافوس أوأنيبى ابنة نيلوس (النيل). وجعل له هيجينوس ابنة وحفيد فيذكر أن ميتوس Metus كان ابن ميليتى Melite ابنة بوزيريس.

"..... ميتوس Metus من مليتى Melite ابنة بوزيريس"

(Hyg., Fab., 157.)

أدرك إيسقراط الخطأ فى السلالة الأسطورية، الذى وقع فيه من يتناقلون هذه الأسطورة. فإذا كان بوزيريس هو ابن بوسيدون من ابنة إبافوس (ليبيا أو ليسياناسا)، فإنه بذلك يكون السلف البعيد لبرسيوس. ولما كان برسيوس هو السلف الذى انحدر منه هيراكليس، الذى يمثل الجيل الرابع فى تلك السلالة، فإن اللقاء بين هيراكليس وبوزيريس هو لقاء بين زمنين مختلفين، لا يتفق أن يلتقيا وفقا لشجرة الأنساب الأسطورية.

بالإضافة لاسم الابن إيفيداماس، الذى يبدو يونانيا Ιφι-δαμας (الذى يُخضع بالقوة)، أمدنا فيريكيديس باسم رسول بوزيريس، الذى يدعى خالبيس، والذى اجتهد فيريكيديس أن يجعل اسمه يبدو كما لو كان اسما مصريا. ويعد اللجوء لإعطاء مثل هذه التفاصيل الدقيقة وسيلة من وسائل إضفاء المصداقية والإحكام على الرواية من ناحية، وفيه استعراض من قبل فيريكيديس، من ناحية أخرى، لمعرفته التفصيلية بالحدث.

الاقتباس الأسطورى[١]

كانت أسطورة بوزيريس التى ذكرناها تمثل نموذجا على أسطورة ابتكرها الإغريق وألحقوها بالجسد الأسطورى الإغريقى، لكن هناك أساطيرا تخص شعوب أخرى قد يترآى للراوى أن يقتبسها ويضمها للموروث الأسطورى الإغريقى. وفى هذه الحالة يتدخل مشرط الراوى الماهر ليستأصل ما يبدو غريبا عن الطابع الإغريقى، ثم يضفى عليها الروح الإغريقية فيستبدل أسماء الشخصيات، ويغير أماكن وقوع الأحداث، وينتقى بعناية المكان المناسب الذى سيزرع فيه الحكاية المقتبسة؛ حتى لا تبدو دخيلة أو مقحمة. هذا ما فعله هيسيودوس حينما اقتبس قصة الصراع بين زيوس وتيفويوس (تيفون).

منذ أواسط القرن الماضى تم الكشف عن قصيدتين دينيتين من الشرق الأدنى تساعدان على تصور أصل بعض الأساطير التى أوردها هيسيودوس. والقصيدتان المكتشفتان تمت كتابتهما باللغة الحيثية، وهما ضمن مكتشفات أخرى كشف النقاب عنهم

---

[١] - هذا الموضوع جزء من رسالة دكتوراة بعنوان:
أيمن عبد التواب حسن، "الثعبان بين الأسطورة والرمز عند الإغريق"، (رسالة دكتوراة غير منشورة)، إشراف: أ.د.علية حنفى، د. إيمان عز الدين، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ٢٠٠٨.

فى بوغازكوى Boyhazkoi ويرجع تاريخهما إلى ما بين ١٤٠٠-١٢٠٠ ق.م. وتوحى بعض السمات فى القصيدتين أن خلف هذين العملين أصل حورانى أقدم قد يعود إلى الألف الثانى ق.م. فترة ازدهار الحضارة الحورانية. والقصيدة الأولى يمكن أن يطلق عليها **"أسطورة المملكة التى فى السماء"** تحكى عن تتابع آلهة أربعة هم ألالو Alalu وأنو Anu وكوماربى Kumarbi وإله السماء والطقس الذى يمكن مطابقته مع الإله الحورانى-الحيثى تيشوب Teschub. من الواضح أن الأسطورة تدور حول الصراع على الخلافة يتم التغيير فيها بالعنف. ولعل مصير أنو هو الذى يجذب الانتباه بوجه خاص، حيث يرتبط اسمه بالإله السومرى آن "السماء" كما أن طريقة إبعاده عن العرش والسلطة تذكرنا بإقصاء أورانوس على يد كرونوس. وتحكى الألواح كيف أن أنو قد فر أمام كوماربى الذى أمسك به من قدميه وقضم عضوه التناسلى وابتلعه، وقد جلب هذا العمل عليه لعنة كوماربى بأنه سينجب ثلاثة من الآلهة سيموتون. وكان أحد هؤلاء الآلهة هو إله السماء الذى يستولى على السلطة من كوماربى.

أما القصيدة الثانية فتسمى **"أنشودة إليكومى Ullikummi"** وتتناول أسطورة المواجهة بين كوماربى الوحش المخيف إليكومى، وبالكاد يستطيع مع آلهة النظام الجديدة التغلب على هذا التهديد. تتشابه هذه الأسطورة إلى حد بعيد مع أسطورة الصراع بين زيوس إله السماء وتيفويوس (تيفون) فى رواية هيسيودوس.

لقد نالت الهزيمة من إله الطقس فى صراعه أمام التنين إللويانكاس Illuyankas، فسأل الآلهة الأخرى العون، فساعدته الإلاهة إناراس Inaras بإعداد مأدبة للتنين، وبضمان مساعدة رجل من البشر يدعى هوباسياس Hupasiyas كانت قد وعدته بحبها، وحين ثمل التنين مما قد قدمت له إناراس من مشروبات، شد البشرى وثاقه فى الحال، على حين يعود رب الطقس ويقتل التنين. وفى رواية أخرى سرق التنين من إله الطقس قلبه وعينيه؛ ليعوقه عن الحركة، واستطاع إله الطقس، الذى زوج ابنه من ابنة التنين ليعاونه، أن يسترد قلبه وعينيه، ويعيد الكرة على التنين ويقضى عليه.

نشبت أولى المواجهات الكبرى بين زيوس، كبير الآلهة وحاكم الأوليمبوس، ونده العنيد والمخيف على حد سواء، تيفون ذو الهيئة الثعبانية.

بعد انتصار زيوس على التياتن والعمالقة، أنجبت جايا، أو هيرا، مسخا أطلق عليه تيفون، يخرج من أكتافه مائة ثعبانا، ونصفه الأسفل حيات رقطاء ضخمة، ويبلغ طول كل ذراع من ذراعيه مائة فرسخا، وله عدد لا حصر له من رؤوس الحيات، بدلا من يديه وأصابعه، كما يعلو كتفيه رأس مخيف يشبه رأس الحمار. عندما يفرد قامته تلمس قبة السماء، له جناحان، إذا فردهما اختفى خلفهما ضوء الشمس الساطع، وعيناه تبعثان بألسنة من اللهب. إذا غضب تتساقط من فمه صخور حجرية ملتهبة. ويصدر أصواتا مرعبة تقشعر لها الأبدان. انطلق تيفون نحو جبل الأوليمبوس، وأثار الفزع بين الآلهة، الذين فروا إلى مصر، واتخذوا بعد ذلك أشكالا حيوانية، وتصدى له زيوس. انتصر تيفون فى البداية، واستطاع أن يحجز زيوس فى أحد الكهوف، ووضع عليه حراسة، بعد أن نزع أوتار ساعده، تحرر زيوس بواسطة خدعة دبرها هيرميس، واستعاد قدرته واستجمع قواه، وأرسل صواعقه نحو تيفون، وسيطر عليه وحجزه تحت جبل ايتينى.

وقعت أسطورة الصراع بين زيوس وتيفون تحت تأثير الأسطورة الحيثية. كان الإله الحيثى إلها للطقس، مساويا لزيوس (الذى كان إلها للطقس أيضا). وكان الخصم له صورة ثعبانية لتيفون. ودارت الأسطورة الحيثية فى أماكن قريبة أو مشابهة لتلك التى وردت فى الأسطورة الإغريقية. كما تشترك الأسطورتان الحيثية والإغريقية فى أن الهزيمة لحقت بالإله فى البداية، وقد فقد جزءا حيويا من جسده (الإله الإغريقى فقد أوتار ساعده، والإله الحيثى فقد قلبه وعينيه)، ثم عاد وانتصر بعد أن استرد بخدعة ما فقد.

لم تقتصر الأساطير على ما يخص الإغريق وحدهم، ولكنها تطرقت أيضا للحديث عن الشعوب الأخرى، وإن كان حديثهم عن الشعوب الأخرى لم يكن نابعا من اهتمامهم بإلقاء الضوء على طبيعة هذه الشعوب، بقدر ما كان ذلك من منطلق علاقة الإغريق بمن حولهم، فى شكل من أشكال التمركز حول الذات الممزوج بنعرة هيلينية، والذى أفرز فيما بعد ما يعرف اصطلاحا بـ Hellenocentrism .

الموتيفات المتكررة

تتسم الأساطير الإغريقية بوجود موتيفات متكررة ترتبط بالحكايات البطولية، والتى من شأنها أن تعلى من مكانة البطل، وتزيد من معانى البطولة. على سبيل المثال يرتبط الخروج من المدينة بحكايات الأبطال. فالبطل يؤدى مهامه أو يقوم بأعمال بطولية



بعيدا عن موطنه، ولا مانع من أن يسيح فى الأرض متجولا حتى يصل أقاصى العالم المعروف. وفى غضون ذلك يطهر الأرض من مظاهر الفوضى، ويقضى على الوحوش والمسوخ، ويخلص البشر من شرور الطغاة والسفاحين والمارقين. ويكبح جماح الحيوانات المهلكة، سواء أكان هذا الحيوان ثورا ضخما أو خنزيرا بريا تصعب السيطرة عليه. وقد يضطر فى بعض الأحيان إلى النزول للعالم السفلى. ولم يقتصر دور الأبطال على تمهيد الأرض للعيش فقط. فهناك موتيف البطل حامل مقومات الحضارة، وكذلك البطل مؤسس المدينة. وحتى ينجز البطل مهامه لابد وأن يكون مدعوما من أحد الآلهة، وفى العادة تلعب أثينة دور الإله المناصر للبطل. وتظل النهاية التعيسة التى يمنى بها الأبطال هى الموتيف الأكثر انتشارا، فإما موتة بشعة، أو تحول إلى مخلوق آخر، أو عقوبة فى العالم الآخر. حتى أضحت الأساطير الإغريقية أشبه بسجل عقوبات. قلما ما أنهى الأبطال حيواتهم فى هدوء مثلما أنهاها أوديسيوس.

إضفاء الواقعية على الأسطورة

قدم الرواة الحكاية الأسطورية بوصفها رواية لأحداث وقعت بالفعل، ولهذا فإن شخصياتها الرئيسية تكون متصلة بروابط أنسابية، وربما تنحدر شجرة النسب إلى أن تصل لمؤسس إحدى المدن التى كانت معروفة فى العصور التاريخية، فيبدو بذلك ما روى كما لو كان حقيقيا برمته. كذلك أدت الرغبة فى جعل الجسد الأسطورى يبدو متماسكا وله نسق مقبول أن أصبحت لمعظم الشخصيات أساطير تلعب فيها دورا محوريا وأخرى تلعب فيها دورا ثانويا. وبالتالي صار لدينا شبكة من الأنساب وحكايات عنقودية تنبثق فيها كل أسطورة من الأخرى. فكل شخصية تشارك فى أسطورة يكون لها فى الغالب أسطورتها الخاصة، التى تشارك فيها شخصيات أخرى يكون لها أيضا أساطيرها الخاصة، وهكذا يسير الأمر. بالإضافة لذلك توضع الأحداث عند نقطة زمنية ومكانية محددة. الأسطورة التى تروى عن اختطاف رياح الشمال لعذراء، شخصياتها الرئيسية هى بورياس (رياح الشمال) وأوريثيا Oreithyia (أميرة أثينية)، ومشهد الاختطاف عند ضفة نهر إيليسوس Ilissos فى المكان الذى يعبر عليه المرء لتخوم أجرا Agra، ومن حيث الزمان تمت الأحداث خلال حكم والد الفتاة، إريختيوس، الذى وفقا للروايات المتوارثة كان ملكا قديما من ملوك أثينا الأوائل. هذه

التفاصيل عن الأشخاص والمكان والزمان تضفى على القصة مصداقية، تعززها حقيقة أن المنطقة المحددة للخطف كانت معروفة بالفعل، وأقيم فى هذا المكان محراب، وكان معظم الأثينيين فى أيام سقراط على ما يبدو يقبلون هذه الرواية بوصفها حقيقة. ولم يكن بإمكان أى شخص وقتها أن يعرف إذا ما كانت هذه القصة تعكس بقايا حادثة حقيقية أم لا.

الأسطورة والشعيرة

بينما تحتوى الأساطير على حكايات لا تتطابق مع الديانة، مع ذلك فهناك حكايات يعبر بها الأشخاص عن توقيرهم للكائنات فوق البشرية. إلا أنه على الرغم من ذلك يوجد تداخل واضح بين الأسطورة والديانة. هذا التداخل يأتي من أن الكثير من الشخصيات الأسطورية المتعددة من آلهة وأبطال الكثير منهم كانوا محل عبادة، أو تقام على شرفهم بعض الطقوس. كذلك كانت بعض الروايات الأسطورية ترتبط بنشأة بعض العبادات، أو تعطى سببا لأداء بعض الطقوس أو الشعائر. على سبيل المثال، من الممكن أن تنطوى القصة بداخلها على الحدث الذى قامت عليه العبادة أو الطقس من الأساس. فديميتر تحمل مشعل وتشرب شرابا خاصا Kykeon فى أثناء بحثها عن ابنتها، وهكذا فإن عبادها أيضا يحملون المشاعل ويشربون هذا الشراب فى الطقوس السرية التى كانت تقام فى إليوسيس.[1] كذلك بعد أن قتل أهل كورنثة أطفال ياسون وميديا، أمرتهم النبوءة أن يؤسسوا طقوسا منتظمة تكريما لهؤلاء الأطفال، وقد فعلوا. وقد تشرح القصة طقسا أو موضوعا يعاد إحياء ذكراه بشكل دائم، على سبيل المثال، فقد وجد راعيان مجموعة من النحل تخرج من كهف عميق فنزل أحدهما ومعه سلة، فوجد هناك كنزا فوضعه فى السلة وقام الراعى الآخر بسحبه، ولكن الأخير خدع صديقه القابع فى جوف الكهف، وتركه فى الأسفل. وعندما تملك اليأس من الراعى فى الكهف غط فى نوم عميق، فظهر له الإله أبوللون فى المنام، وأمره أن يمزق جسده بحجر، ففعل ذلك، فاشتمت النسور رائحته، وتدفقت على الكهف، وضربت مخالبها فى جسده وملابسه ورفعته حتى خرجت به من الكهف، فتداوى وذهب بعدها إلى قضاة إفسوس، الذين قضوا على الخائن بالموت، وأعطوا الكنز للراعى. وتخليدا لذكرى

---

[1]- Delatte (F.A.), Le Cycéon, breuvage rituel des mystères d'Éleusis, Belles Lettres, Paris, 1955

إنقاذه أنشأ الرجل معبدا لأبوللون رب النسور Vulturius. صارت تقام فيه طقوس العبادة لأبوللون تحت هذا اللقب[1]

التغيرات غير القابلة للإلغاء

يأتي التغير أو استحداث شيء ما فى الحكاية الأسطورية مفاجئا وغير متوقع وليس تدريجيا. فالروايات الميثولوجية عن التغير الثقافي فى مجتمع ما عادة ما تصور مرحلتين زمنيتين: قبل وبعد، أو عندئذ والآن. تظهر التقنيات والمقومات الأساسية للحياة المتحضرة بوصفها من اكتشف او ابتكر شخص ما، أو تبدو وليدة مناسبة خاصة، أو علمها إله للبشر، أو حملها إليهم. فبروميثيوس أعطى النار للبشر، وديميتر علمتهم الزراعة، وديونيسوس علمهم زراعة الكروم، وأثينة علمت النساء الحياكة والنسيج، واستقى البشر من زيوس السلطة الملكية، واخترع هيرميس القيثارة من صدفة السلحفاة. وبروميثيوس (أو هيرميس أو بالاميديس أوكادموس) قدموا الهجائية للإغريق. كانت فكرة المخترع الأول Protos heuretes أو المكتشف الأول فكرة اهتمت بها الأساطير الإغريقية وركزت عليها فى العديد من الحكايات.

يرتقى أحيانا الحدث المرتبط بالتغير إلى مستوى المبدأ، عندما يصور لا بوصفه حدث محلى، ولكن بوصفه سابقة كونية حتمية لا يمكن تغييرها، ولا يوجد توضيح لسبب عدم إلغائها. على سبيل المثال، فيما مضى أغرت الآلهة إبيمثيوس ليقبل باندورا (أول امرأة) شريكة له، فأصبحت النساء منذ ذلك الوقت جزءا لا سبيل للتخلص منه فى مجتمع الرجال. المبدأ الذي ينشأ لا يمكن بأى وسيلة إلغاؤه، لذلك ابيمثيوس بمجرد أن قبل ما أغراه به الآلهة، لم يكن مسموح له ببساطة ان يرد لهم هديتهم، أو إلغاء ما تم فعله. ومن ثم صار المجتمع عندئذ يحوى الرجال والنساء. وهو ما يمكن أن يطلق عليه مرة واحدة وللأبد semel ac semper، وهو المبدأ الذي ينطبق أيضا على عدم قدرة إله على إلغاء ما فعله أو قدره إله آخر. وأشهر الحكايات هى حكاية قبول زيوس للقسمة فى الأضحية، فلم يكن بمقدور زيوس بوصفه كبير الآلهة التراجع عن اختياره أو الفصال فى ذلك. ما تم فقد تم ولا سبيل لتغييره أو الرجوع فيه. مع ذلك فإن بعض الأمور التى قدرت يمكن

---

[1] - Bell (J.), Bell's New Pantheon, London, 1790, vol.2, p.321.

التحايل عليها وعكسها على سبيل المثال، كان مقدرا ألا تسقط طروادة طالما ظلت محتفظة بتمثال أثينة المعروف بالبالاديون، فكان الحل لعكس هذا القدر أن يسرق الإغريق التمثال حتى تسقط المدينة. كذلك كان من المقدر أنه إذا بلغ ترويلوس ابن برياموس سن العشرين فإن طروادة لن تسقط أبدا فى يد الإغريق، ولذا فقد تربص به أخيليوس وقتله؛ حتى يمنع تحقق هذا المقدر ويعكسه لصالح الإغريق.

العناصر المشتركة فى الأساطير الكلاسيكية

تتميز الأساطير الإغريقة عن أساطير الشعوب الأخرى بتعدد وتنوع الشخصيات والكائنات الطبيعية وغير الطبيعية المشاركة فيها، مما يستوجب الوقوف على كنه هذه الشخصيات من خلال تقسيمها إلى فئات أو مجموعات، وتحديد المصطلحات التى تناسب كل فئة أو مجموعة.

الكائنات فوق البشرية والطبيعية

إذا أمعنا النظر فى مكونات الأساطير وعناصرها، التى يصورها الكاتب بكلماته والفنان بتصويراته، سوف نجد أنها تتجسد فى مجموعتين كائنات فوق بشرية وكائنات طبيعية، وكل مجموعة بها شخصيات استثنائية تشكل طفرات من الممكن أن نضعها فى فئتين: وكائنات فوق طبيعية، وكائنات غير طبيعية. وسوف نوضح ما المقصود بكل مصطلح من هذه المصطلحات من خلال عرض التقسيم التفصيلى التالى وشرحه:

الكائنات فوق البشرية: ويندرج تحت هذه المجموعة الآلهة، والتياتن، والحوريات، والمجموعات الإلهية الأخوية (مثل الموسيات، الهوراى، الجراياى.... إلخ)، والتشخيصات. وجميعها تتصف بالخلود والسمو، وهم أعلى مرتبة من البشر، وإن كانوا يصورون فى هيئة ناسوتية. وحتى هذه المجموعة توجد داخلها فئتان، فئة أعلى مرتبة: ويمثلها الآلهة المعروفين بالآلهة الكبرى، وفئة أدنى مرتبة من الآلهة الكبرى: ويمثلهم الآلهة الصغرى، بالإضافة لبقية الشخصيات الأخرى المنتمية لمجموعة الكائنات فوق البشرية.

الكائنات الطبيعية والمألوفة: وتجسدها كل عناصر الكون الطبيعية من بشر (أبطال، وبشر فانين)، وحيوانات طبيعية (كل ما يدب فيه حياة من حيوانات وطيور وحشرات...الخ، ونباتات، ومظاهر طبيعة (بصورتها المألوفة غير المشخصة)، والجمادات الطبيعية والمألوفة (أدوات، وأسلحة، ومعدات، ومبانى...الخ)



كائنات فوق طبيعية: هى الكائنات التى تفوق الكائنات الطبيعية فى القوة أو الحجم مع احتفاظها بشكلها الطبيعى دون تغيير جوهرى، وتكون مرتبطة عادة بالحيوانات، التى نطلق عليها مجازا وحوشا، مثل خنزير إريمانثوس، والأيل الأركادى، والثور الكريتى، وخيول ديوميديس.

كائنات غير طبيعية وغير مألوفة: وهى الكائنات التى لا يوجد فى الطبيعة مقابل أو أصل لها، وهذا الوصف ينطبق على المسوخ، أمثال الكيكلوبس وهيدرا ليرنا، أو المسوخ المركبة، أمثال سكيللا. ويمكن أن نجد هذه الكائنات غير الطبيعية بين الآلهة فنجد الإله بان بشكله المركب من هيئة ناسوتية مركبة مع هيئة تخص التيوس، أو الآلهة المجنحة أمثال ثاناتوس وهيبنوس وإوس، ولو كانت هذه الأجنحة طبيعية بين الآلهة لما كان اضطر هيرميس أن يرتدى قبعة وحذاء مجنحين، ولكن معظم الآلهة لا يملكون مثل هذه الأجنحة. كذلك تظهر النماذج الهجينية والمسخية المركبة بكثافة كاستثناءات للكائنات الطبيعية فى كل الأشكال المركبة من حيوان وإنسان أو العكس مثل: الكينتاوروس، وميدوسا، وكيكروبس، ومينوتاوروس، والهولة. وتتصف بعض هذه المسوخ بالخلود بمعنى أن ما أتى منهم للوجود لا يفنى منه، والخلاص منه يكون عن طريق تقييده، أو حبسه، كما حدث مع تيفون أو العمالقة ذوى المائة يد Hekatonkheires، أو أن يتخلى عن صفة الخلود، كما حدث مع الكينتاوروس خيرون Chiron الذى تخلى عن نعمة الخلود. ومن الأشياء غير المألوفة نجد، على سبيل المثال، الحذاء المجنح والقبعة المجنحة، والعربات المجنحة.

تتميز الكائنات فوق البشرية بصفة عامة بأنها خالدة، وقوية بإفراط، وواسعة المدارك. على حين تتصف الكائنات الطبيعية بأنها فانية، وضعيفة، ومحدودة المدارك. تدرك الكائنات فوق البشرية العالم الطبيعى والعالم فوق الطبيعى، في حين لا تدرك الكائنات الطبيعية سوى عالمها الطبيعى. لم تصبح الكائنات فوق البشرية مميزة إلا بعد وجود النقيض، وهم الجنس الأضعف من الكائنات الطبيعية، لأنهم قبل ذلك كانوا في عالم سكانه من فئة واحدة إلهية. وما كان من قبل أفعالا اعتيادية أصبح بالنسبة للأضعف ظاهرة فوق طبيعية أو عملا خارقا.

تشخيص المعاني المجردة واستحضارها بصورة حية

تم تجسيد المعاني المجردة العقلية والعاطفية واللفظية والطبيعية وتصويرها فى صورة ناسونية. وهي تظهر في أشكال عدة مثل: الأرض والسماء والأنهار والأشجار والليل والنهار... إلخ، والحب والحياة والفضيلة والنوم والموت... إلخ.

تم تجسيد أجزاء الكون الأسطورى بوصفها كائنات حية. أى أن العناصر الأساسية للكون مثل: الأرض والسماء، التى وجدت قبل كل شيء، كانت أول المخلوقات التى لديها القدرة على الإدراك، والتأثير، وإعادة الإنتاج الجنسى. وبناء على ذلك فبعض الظواهر الطبيعية المشخصة مثل الأرض يكون لها طبيعتان، طبيعة فطرية وأخرى مشخصة. الطبيعة الفطرية أو المألوفة وهى شكل الأرض التي نزرعها ونمشى على ظهرها. أما الطبيعة المشخصة فهو شكل الأرض في صورة أنثى وهي تمارس أنشطة وتقوم بمهام، كالحديث والولادة وممارسة الجنس... إلخ.

في هذه الحالة فإن الأرض ليست إلا أنثى ضخمة ذات هيئة ناسونية اسمها جايا. أم الآلهة والبشر. أم الآلهة لأنها الأم البيولوجية لعائلة الآلهة المعروفين بالتياتن، وأم البشر لأنها تزود التربة التي منها خلق الكائن البشرى الأول، ولأنها مستمرة في إطعام البشر، ومخرجة النباتات التي تعزز وجودهم. السماء، أورانوس، هو الذكر المساوي الفسيح. وفي العصر الأزلى للكون كان نتاج لقاء أورانوس وجايا سلالة من الآلهة.

فكرة أن الأرض جايا هي كائن أنثوى حي هي فكرة شائعة عبر العصور القديمة، بالإضافة للأساطير، يقابلها تعبيرات متكررة في الطقوس، والأشعار، والفلسفة.[1] وفي الواقع فكرة لقاء الأرض والسماء الكوني ليست بعيدة عن الذهن. فالمطر الذي يسقط من السماء للأرض، يخصبها (يجعلها تحمل)، وهو ما يجسد نظير لتخصيب الرجل للمرأة بالسائل المنوي. بطريقة مماثلة، في أحد طقوس أسرار اليوسيس، الممارسون للطقس السرى ينظرون إلى السماء ويقولون "أمطرى!" وبعد ذلك ينظرون للأرض ويقولون "إحملى!" . وملامح سطح الأرض فى الواقع تبدو أحيانا كما لو كانت ملامح أجزاء من

---

[1] - Guthrie (W.K.C.), In the Beginning: Some Greek Views on the Origins of Life and the Early State of Man, Cornell University Press, 1957, p.11-45.

جسد أنثى: الكهوف هي الرحم، الأحجار هي العظام، ومركز الأرض هو السرة، وغنى عن الذكر أن الماء الجارى عبر أرجاء الأرض أشبه بالدماء السارية في الجسد. والعديد من القدماء لم يعتقدوا فقط أنها أنثى، وإنما أيضا أنها تمر بما تمر به النساء. ففي شبابها أنتجت بخصوبة معظم أشكال الحياة والحيوانات الضخمة، بينما الآن فى سنها المتقدمة غير قادرة إلا على إنتاج كائنات ضعيفة[1].

وفي العادة يتفق جنس عناصر الطبيعة مع جنسها اللغوى، فالأغريق الذين يمتلكون ثلاثة أجناس للكلمة- مذكر ومؤنث ومحايد (= جماد)- يطابقون في العادة بين الجنس المتصور لمظاهر الطبيعة وجنس الكلمة، فالشمس Helios مذكرة فى اللغة والتشخيص، والقمر Selenê مؤنث، وآلهة الأنهار ذكور وكلمة نهر مذكرة، وحوريات الأشجار إناث، وأسماء الأشجار مؤنثة، أما الثمار فهي محايدة على الصعيدين. وحينما يُلقح النهر الذكر الشجرة الأنثى، ينتج عن ذلك ثمار محايدة، التي تعتبر الأطفال الناتجين عن هذا اللقاء الجنسي الطبيعى[2].

طبيعة الآلهة والبشر

تتشابه الآلهة مع البشر بالأساس، ويُظهرون نفس نوع المشاعر ويتمسكون بنفس القيم، والأسطورة الإغريقية توضح كيف أن بروميثيوس شكّل الإنسان من الطين على هيئة الآلهة. إنه كلام صادم. إذن فالآلهة ليسوا ناسوتى الشكل، ولكن البشر هم الذين صوروا على شاكلة الآلهة Theomorphic. ومع ذلك فالآلهة والبشر ليسوا متماثلين من الناحية الطبيعية؛ لشئ واحد أن الآلهة ضخام القامة أكثر من البشر. وطبقا لهوميروس، فإن آريس حينما تمدد في أرض المعركة بعد ان قذفته أثينا بحجر امتد جسده مسافة سبعة بليثرات Pelethra (=سبعمائة قدم تقريبا). والنشيد القديم يشير إلى عقد الإلهة إيليثيا Eileithyia، الذى يبلغ تسعة أذرع طولا، أو أكثر من ثلاث عشرة قدما طولا. اعتقد

---

[1] - Lovejoy (A.) and Boas (G.), Primitivism and Related Ideas in Antiquity, The Johns Hopkins University Press, 1997.

[2] - Thomson (G.), The Greek Language, W. Heffer and Sons, . Cambridge, 1972, p.17-18.

الإغريق أيضـا أن الأبطال في العصـور القديمة كانوا أطول من الأشـخاص العاديين في أيامهم.

والآلهة أبهى شـكلا من البشـر. قاماتهم وجمالهم الأخاذ هو جوهر الخصـائص الإلهية المصـورة. في حكاية رواها هيرودوتوس (Hdt.,1.60)، أن الفئة الداعمة لعودة بيسيستراتوس من أعوانه أتوا بفتاة فاتنة فى حسنها، طويلة القامة، وألبسوها زيا عسكريا وأركبوها عربة حربية، وعندما انطلقت بين الأثينيين ظنوا أنها الربة أثينة، وخطبت فيهم تخبرهم بأنها أوكلت أمر الأكروبوليس إلى بيسيستراتوس.

الآلهة، علاوة على ذلك، يعرفون أكثر من البشـر، فالبشـر يعرفون القليل عن الماضى والحاضر؛ لأنهم يرون مساحات محدودة من العالم وحياتهم قصيرة، على عكس الآلهة الذين يسافرون من مكان لمكان أبعد ببساطة، ويمكنهم من مكانهم السماوى رؤية ما يحدث أسـفل بنظرة واحدة، لذلك فإن زيوس إله السـماء وهيليوس إله الشـمس مميزين بمعارفهم.

يحيط الآلهة كذلك- بسبب عمرهم المديد- بأحداث الماضـى والحاضـر ومنهم من يعلم المسـتقبل مثل ثيتيس. ويعلمون الأقدار فلكل واحد من البشـر قدر Moira يحدد كيف سـتسـير حياته. وعلى الرغم من علمهم الذى يفوق علم البشـر فإنهم ليسـوا جميعا كليى المعرفة.

أمر آخر تختلف فيه الآلهة عن البشـر فالآلهة متألقين (مشـعين) ينبعث منهم نور، كما حدث من ديميتر عندما تخفت في صورة امرأة عجوز. والآلهة يمكنهم التنكر والتحول لأى شئ كان: بشر، أو نبات، أو حيوان.

وللآلهة لغتهم الخاصـة، التي يفترض أنهم يتحدثون بها فيما بينهم. والشـعراء القدامى سـجلوا بعضـا من مفرداتهم، ولكن ليس قواعدهم اللغوية، على سـبيل المثال هناك نوع من الطيور تـدعوه الآلهة Chalkis لكن البشـر يـدعونـه Kymindis وهنـاك نـهر معروف للآلهة بوصفه Xanthos وللبشر بوصفه Skamander. وعندما يصـور الرواة القدامى- الأوائل- الآلهة يتحدثون بلغة الرواية، يونانية أو لاتينية، فالواقع الغريب أن الآلهة لديهم لغة خاصة لا نصادفها في الحكاية الميثولوجية.



والآلهة يختلفون عن البشر الذين لهم دورة حياة طفولة، ومراهقة، وشباب، ورجولة، وشيخوخة، ووفاة، ولكن الآلهة تصل لمرحلة خاصة من التطور ويبقون عندها خالدين لا يهرمون. فهناك معبودات تنمو سريعا بشكل أشبه بالخيال أو القصص المرسومة؛ ليصلوا إلى سنهم المثالى. فزيوس نضج من الطفولة للشباب في عام واحد. وبمجرد أن تقمط الطفل أبوللون ورضع النكتار والأمبروسيا أعلن للإلهات الحاضرات أن ميادين تأثيرة ستكون الموسيقى، والرمى بالسهم، والنبوءة، وبعدها قام وخطى بثقة تاركا الإلهات في ذهول. أثينة انبثقت من رأس زيوس كاملة النضج ومرتدية الملابس الحربية ومسلحة، وعندما أرضعت ديميتر- فى هيئة المرأة العجوز- الطفل في إليوسيس بالنكتار والأمبروسيا، وحرقت فيه الأجزاء الفانية بنار الموقد، نمى الطفل سريعا بصورة غير طبيعية (أقرب إلى إله شاب منه إلى فانى). زيوس وأخوته وأخواته دائما سيكونون سادة أكبر سنا من الراشدين، أما أثينة والأوليمبيون الأصغر سوف يبقون دائما أصغر فى السن من الراشدين. وأحيانا كان القدماء يغيرون فكرهم عن سن التطور لإله معين. ديونيسوس كان يعدل من قبل الفنانين من كونه راشد ناضج إلى راشد صغير، وإروس من سن المراهقة إلى صبي صغير.

وأساس الفرق بين الآلهة والبشر، وفقا للشاعر هوميروس يكمن في طعامهم الخاص. فالآلهة لا يأكلون الخبز ولا يشربون النبيذ مثل البشر، ولا تجرى فى عروقهم دماء، ولكن سائل خالد ومادة رقيقة تدعى إيخور Ichor. وبالتالي فهم لا يموتون. وعندما يولمون يأكلون الأمبروسيا ويشربون النكتار، اللذين يحافظان على حالتهم ويحفظانهم من التقدم في العمر، ولكن مع ذلك قد تصاب الآلهة بجروح وقد يشعر الإله بالألم وقد يغالبه النعاس أو يشعر باللذة والمتعة والشهوة. والآلهة يستحمون ويصطادون ويصومون ويبكون. والآلهة فى نظر الإغريق يرتدون ملابس مثل البشر، إلا أن ما يناسب إله قد لا يناسب آخر فما ترتديه أرتميس لا يناسب هيستيا على سبيل المثال وتتميز الآلهة بمرفقاتهم ومتعلقاتهم ومخصصاتهم.

لا تخضع الآلهة للقوانين والأعراف التى تحكم البشر فعلى سبيل المثال يمكن أن يتزوج الإله من أخته كما هو الحال بين زيوس وهيرا أو يتزوج الخال من ابنة أخته، كما فعل هاديس مع برسيفونى، وقد يعاقب إله على جريمة ارتكبها فى حين لا يعاقب إله آخر



يكون قد ارتكب نفس الجرم. وتخضع الآلهة للقدر، وقد يتضرعون لزيوس الذى قد يتدخل لتغيير القدر. والآلهة يتزاوجون وينجبون، ومنهم من مات وبعث من جديد مثل ديونيسوس، ومنهم من يسجن أبد الدهر كما حدث للآلهة القديمة، ومنهم من يستعبد لدى أحد البشر، كما حدث لأبوللون وبوسيدون عند الملك لأوميدون.

وقد يتمرد الآلهة على بعضهم البعض ويثورون ضد كبيرهم، فقد أقصى كرونوس أورانوس وأقصى زيوس كرونوس وحاول آلهة الأوليمبوس الانقلاب على حكم زيوس، إلا أن زيوس أحبط مسعاهم. وكثيرا ما كانوا يتقاتلون. وهناك من الآلهة من ولد بطريقة غير طبيعية فأثينة تخرج من رأس زيوس وديونيسوس يخرج من فخذ سيميلى. ومنهم من كانت طفولته خارقة مثل أبوللون وهيرميس، والآلهة ينمون نموا سريعا بمجرد ولادتهم. وقد قسم الآلهة المدن والأراضى والثروات فيما بينهم، وقد يختلفون ويتنازعون على ملكية بعض المدن كما حدث بين أثينة وبوسيدون على أرض أتيكا. وقد يسرق إله ممتلكات آخر كما فعل هيرميس مع أبوللون، حينما سرق ماشيته وهو ما يزال فى المهد.

ومع أن الآلهة لديهم قطيع من الماشية خاص بهم، التي ترعى فى بيريا Pieria إلى الشمال من جبل أوليمبوس، فإن هناك آلهة معينة أيضا لديهم ماشية وقطعان فى أماكن مختلفة. إله الشمس لديه سبع قطعان من الماشية والعديد من الأغنام على جزيرة تخصه هى ثريناكيا Thrinakia ترعاهم حوريتان من بنات إله الشمس هيليوس من زوجته نيايريا Neaira. ويمتع ناظريه بمشاهدتهم من أعلى في رحلته اليومية عبر السماء. وقد استغل رفاق أوديسيوس فى "الأوديسية" قيلولته وذبحوا قطيع هيليوس فنزل بهم عقابا وخيما، حيث دمر بوسيدون سفنهم ولم ينج إلا أوديسيوس لأنه لم يشاركهم الجريمة. أبوللون أيضا لديه قطيع وقد أصابه الغضب عندما اكتشف أن خمسين رأسا من ماشيته سرقها أخوه هيرميس، الذى كان مايزال وقتها رضيعا. وكان لهاديس سيد الموتى قطيعه الخاص، وكانوا في رعاية الراعى مينويتيس Menoites، الذى كان يرعاهم أحيانا في العالم البشرى وأحيانا في إريبوس.

تُصور الآلهة أحيانا وهم يشاركون البشر الأكل من الأضاحى، وربما يحضر الإله الوليمة في صمت وخفاء دون أن يظهر. وكانت الآلهة تنال من الأضحية الجزء الأصغر والبشر الجزء الأكبر. وأحيانا تصور الآلهة السماوية وهم يستمتعون برائحة

الدخان المنبعثة من الشواء (شواء الأضاحي). وكانت النار هي الوسيلة التي تحول اللحم من طعام بشـرى إلى طعام إلهي، وقد ظهرت النار كوسيلة لذلك في أسطورة تحويل ديميتر للطفل من فانى إلى خالد، وفي حرق هيراكليس نفسه على المحرقة لينال الخلود. وكان البرق أو الصاعقة دليل على تحول الشخص أو الشئ إلى مقدس، حيث كانت الصاعقة من مستلزمات زيوس، فكأن زيوس أشار إليه. وقد كان دليل قبول هيراكليس بين الآلهة الخالدة على الأوليمبوس أن زيوس نقله بضربة من صواعقه.

كانت عند الكائنات فوق البشرية والخالدة مشكلة في المعارك بين أمثالهم من الكائنات فوق البشرية والخالدة. تتمثل هذه المشكلة فى: ماذا يفعل المنتصر مع المهزم؟ فعندما هزم الأليمبيون التياتن بعد كفاح لعشر سنوات، لم يكن الحل هو قتلهم لأنهم خالدين، كل ما كان في وسعهم هو حجزهم في الجحيم وضمان عدم خروجهم.

كان الآلهة قادرين على تغيير هيئتهم، فكانوا يتخذون أشكال البشر والحيوانات؛ حتى لا يتم التعرف عليهم، أو يلاحظوا في عالم البشر الفانين. وكانوا يفضلون ألا يظهروا للبشر في هيئتهم الحقيقية لإنه من الصعب على فانى أن يقابل إله خالد وجها لوجه. يعتبر زفاف بيليوس وثيتيس هو حدث قصده الخالدون والفانون معا، وهو يشكل تحول في هذا الخصوص، ولأن الآلهة بعد أن توقفوا عن مشاركة البشر الولائم بشكل مباشر، فإن البشر صاروا يعلمون أن الآلهة تتنكر في صورة أي شخص. وقد خشى خطاب بنلوبى من أن يكونوا بإهانتهم للشحاذ (أوديسيوس المتنكر) يهنون إلها متنكر. وقد اعتاد الآلهة زيارة مدن البشر في هيئة بشرية ليعلموا الصالح من الطالح.

اجتنبت الآلهة مجموعات من البشر بالظهور لهم دون تنكر، مثل الفاياكيين "لأنهم "قريبون إلى الآلهة"، فإن الآلهة كانوا يظهرون لهم بوضوح وبشكل مباشر، ويشاركونهم الطعام عندما يضحون في أعياد الهيكاتومبايوم Hecatombs. بالمثل فالآلهة يحتفلون لأيام مع الأثيوبيين بجوار نهر أوكيانوس.

وأحيانا يختلف مستوى الظهور من شخص لآخر، فعلى حين- في "الأوديسية"- انضمت الإلهة أثينة إلى أوديسيوس وتيليماخوس: فإن أوديسيوس رآها متنكرة في صورة امرأة، بينما لم يراها تيليماخوس على الإطلاق.



وكان الآلهة يتقمصون صورة بشر ليتفاعلوا مع الفانين، فيمكنهم أن يحولوا أنفسهم لأى شئ. فأثينة تشاورت مع مجموعة من البشر في هيئة أدمية، لكنها فاجأت الجميع برحيلها على هيئة طائر فى "الأوديسية". وأبوللون اتخذ هيئة دولفين عندما أراد أن يصعد على ظهر سفينة. وزيوس اتخذ هيئة ثور ليجد مدخلا للعذراء يوروبى (=يوروبا)، واتخذ هيئة الربة أرتميس ليتقرب إلى الحورية كاللليستو جنسيا. وهناك قائمة طويلة تخص زيوس في هذا المجال.

وللآلهة القدرة على تغيير أشكالهم فيتقمصون أشكال البشر أحيانا كما كانت تفعل أثينة فى الإلياذة فى صورتى مينتيس ومينتور، أو يتخذون أشكال الحيوانات أو الطيور فزيوس يتحول لثور ليعاشر إيو، ويتحول لنسر ليخطف جانيميديس، ولدب لينال غرضه من كاللليستو، ولبجعة لينجب من ليدا.

ويمكن للآلهة أن تتحول لأكثر من شكل عندما يريدون، مثلما فعل إله البحر العجوز بروتيوس مع مينلاوس، حيث تحول إلى أسد، وثعبان، وفهد، وخنزير، وماء، وشجرة. وعندما أراد بيليوس أن يمسك بثيتيس حولت نفسها إلى نار، وماء، وحيوان مفترس، قبل أن تظهر بشكلها الحقيقى.

ويمكن للآلهة أن تحول شخصا ما لشئ ما مختلف، أو شخص ما آخر، والأمثلة كثيرة ومتعددة جمعها أوڤيديوس فى عمله "التحولات".

ويتبع الآلهة استراتيجية أخرى لتجنب التعرف عليهم، وهي التخفى عن الأبصار، أو جعل شخص ما آخر خفى، فيفعلون ذلك بإحاطة الكائن بهواء كثيف أو ضباب أو ليل. فيصبح الآلهة والبشر غير مرئيين، تتشكل ذواتهم المادية بطريقة ما، أو تتبخر في الفضاء، حيث يجرى الاختفاء بواسطة تغليف المنظر بالغيوم (تغميمه) على الناظرين الموجودين. مثل ما حدث لأوديسيوس حينما قصد قصر ألكينوس، عندما حرصت أثينة على إحاطته بشبورة ضبابية هائلة فلا يراه أحد من السكان المحليين. نفس أوديسيوس المادية كانت هناك بالكامل ولكن الهواء المغيم المحيط به أخفاه عن العيون. وأحيانا يكون هذا الضباب والغيم على العين فلا تستوضح الرؤية (وفي العربية غمى عليه وغمى عينيه من الغيم) وفي ذات مرة أزالت أثينة من على عين ديوميديس هذه الغمامة فصار يميز بين الآلهة المتنكرين والمختفين، وبين البشر في أرض القتال في طروادة، كما يفعل الآلهة.



والمعنى المشابه هو حجب الإدراك، والذي وجد في الحكايات البطولية القديمة عندما يقوم الثعبان بلعق أذن شخص ما وهو نائم، منظفا إياها، وبعدها يصبح الشخص عرافا أو متنبئ يسمع أصوات الكائنات المختلفة من حوله. وهو ما حدث لميلامبوس فصار يسمع ويفهم لغة الكائنات الأخرى، ومن ثم فالبشر لديهم المقدرة على رؤية وسماع ما يفوق قدرتهم ولكن حواسهم غمي عليها، وهو ما يختلفون فيه الآلهة. ولا تستطيع الآلهة الهروب من ماديتها، فعندما يريد الإلهة دخول غرفة مغلقة، فإنهم يمرون من الحوائط وكأنها غير موجودة، فهيرميس مر ذات مرة مثل نسمة هواء عبر فتحة المفتاح لباب غرفة نوم. فغرفة النوم الإغريقية كانت بلا نوافذ، لذلك عندما تغلق الأبواب فإن المكان الوحيد المفتوح هو ثقب المفتاح.

الآلهة يختلفون عن البشر في تحركهم السريع من مكان لآخر بالطيران عبر الهواء. ولديهم هذه القدرة بفضل أجنحتهم أو نعالهم المجنحة أو عرباتهم المجنحة أو عرباتهم التي تجرها خيول مجنحة. أحيانا أخرى يجرون ببساطة أو يقفزون ويثبون في الهواء، أو تسافر عرباتهم السماوية عبر الهواء بفضل مبدأ غير موضح، مثل مركبة سانتا كلوز. عربات بعض الإلهات تجرها طيور فعربة هيرا يجرها الطاووس، أفروديتي تستخدم العصفور، ولكن السبب في اختيار هذه الكائنات لم يكن مبنيا على أساس قدرتها على الطيران بالمركبة الإلهية، فهناك مركبات لا تجرها طيور بل آيائل أو ثعابين.

وقد يظهر أحد الآلهة ولديه عيب جسدى، كما هو حال هيفايستوس الذى كان لديه قصور فى المشى بطريقة سليمة نتيجة حادثة ألمت به.

وتكمن القوة الناعمة للآلهة الخالدة فى قدرتهم على غرس الأفكار والمشاعر فى البشر، فيرعبونهم، أو يشجعونهم، أو يمنحونهم حافزا أو فكرة للخير والشر. فنرى أبوللون يرسل الخوف للنساء فى كريسا، وبعد ذلك يحل الشجاعة في صدور طاقم البحارة الكريتيين. وعندما تركت هيلينى زوج واطفال لتفر مع باريس، كان ذلك نتيجة تأثير أفروديتى عليها. قضية على من يقع عبء المسئولية- بناء على ذلك- غير محسومة. على من يقع حكم أجاممنون السئ؟ من يلام على زنى هيلينى؟، فالآلهة تتدخل في شئون البشر مسببين ظواهر طبيعية قد تكون أبعد من سلطة البشر أو تؤثر عليهم، فيتحكمون فى

شروق الشمس أو المطر أو الجفاف أو العقم أو الوباء، وقد يرسل الإله المحسن الرياح لتحرك السفن أو حتى يرشدها بنفسه.

الأمر الوحيد المقيد لقوة الآلهة هو أن الإله لا يسمح له أن يبطل أو يلغى ما قد فعله إله آخر. على سبيل المثال تجادل زيوس وهيرا ذات مرة حول أيهما يشعر بنشوة أكثر فى اللقاء الجنسى الذكور أم الإناث. زيوس أدعى أن الإناث ينتشين أكثر، وهيرا قالت العكس. وعليه سألوا تيريسياس الرجل ذو الخاصية الفريدة فقد قضى سبع سنوات كامرأة، وعندما أكد تريسياس موقف زيوس. أصابته هيرا بالعمى في نوبة غضب. وعلى حين لا يستطيع إله أن يبطل ما فعله إله آخر، فإن زيوس عوضه بنعمة التنبؤ.

العلاقة بين الآلهة والبشر

كانت الآلهة الأوليمبية خالدة، ومن ثم يمكن أن يُجرحوا أو يكبرون فى السن للحد الذي يريدون أن يتوقفوا عنده. ورغم اطلاعهم على معظم شئون البشر، لكن علمهم لا يحيط بكل شئ. أقوياء ولكنهم ليسوا كليى القدرة. إنهم يسكنون الأوليمبوس المرتفع، حيث يتناولون النكتار والأمبروسيا، ويعيشون مرتاحين البال على عكس البشر الذين تتفاوت ظروفهم الحياتية عن الآلهة.

يحافظ البشر على العلاقة الودودة مع الآلهة، لأن لهم تأثيرهم البليغ على حياة البشر والعالم الطبيعي. لم يكن الإيمان بكآفة الآلهة شرط الإيمان فهيراكليس كان يبادل هيرا العداء وتعضده الآلهة الأخرى، وهيبوليتوس يبغض أفروديتى وتعضده أرتميس.

ومن جانبهم يسعد الآلهة لتصرفات بعض البشر ويعاقبون آخرين على سوء مسلكهم. ووفقا لهيسيودوس فإن الأسماك والطيور والحيوانات يأكلون بعضهم البعض، لكن البشر أعطاهم زيوس نعمة العدل Dikê، أو عدالة زيوس الضامنة للحياة الكريمة والزاهرة للشخص الذى يحترم هذه العدالة، وحياة كئيبة للذى لا يصونها. فإذا بجل المجتمع البشرى الأيمان المعقودة، وتجنب الرشوة، وطبق القانون بأمانة، وتعامل بعدل مع الغريب والقريب، فإنه مجتمع عادل، وعندها يزدهر وتحل عليهم البركة، ويتمتع أفراده بالسلام فإن زيوس لن يرسل عليهم الحروب.

والآلهة تهتم بأن تُقدم لها الأضاحى وأن تقام لها التكريمات والمعابد والطقوس. كما أنه أحيانا يلتقى الفانى والخالد في علاقة جنسية، وهذا اللقاء ينتج عنه أنصاف آلهة أو



أبطال، يتمتعون بجلال النسب، والدعم الأبوى أو الأمومى من ناحية الإله أو الإلهة. كان وجود مثل هؤلاء الأشخاص منتشرا فى الماضى عندما كانت الآلهة تمضى وقت أطول على الأرض، وكانوا حينئذ قريبين من البشر. لكن على الرغم من هذا الأصل الإلهى تسرى على الأبطال قوانين الطبيعة من هرم ومرض وضعف... إلخ، وقد شكلوا عصرا يعرف بعصر الأبطال. وكان هذا اللقب يطلق أيضا على أولئك الذين يقومون بحملات عظيمة، أو يجوبون الأرض يؤدون مهاما مستحيلة على البشر العاديين، ويشاركون فى الحروب الكبرى التى تخلدها الأساطير، مثل الحرب الطيبية والحرب الطروادية، ويؤسسون مدنا عظيمة وينجبون سلالات من النبلاء وتحمل أسماءهم عائلات بارزة ويخلصون العالم من الكائنات الفوضاوية، ويمهدون السبيل أمام البشر ليعيشوا آمنين، ويحملون مقومات الحضارة إلى بلاد اليونان. وقد أصبح هذا اللقب يطلق بعد ذلك على الشخص الميت، الذى يوقر فى قبره، أو عند محرابه، أو يتم استرضاؤه نظرا لشهرته أثناء حياته، أو بسبب الطريقة غير الطبيعية لموته التى تعطيه قوة ودعم فى حماية الأحياء من قبره. وكان البطل أكثر من مجرد بشرى بسيط، ولكنه أقل من الآلهة، وأحيانا يكون البطل أشبه بالآلهة فى قدراته فى حالات خاصة جدا، مثل حالة البطل هيراكليس الذى يعد بطلا نموذجيا. وبشكل عام بدأ عالم الأبطال وعصرهم يخفت بعد الجيل الأول من أبناء المشاركين فى الحرب الطروادية، حيث دخل الإغريق فى عصر البشر العاديين.

ويعاني البشر أحيانا من غيرة أو حنق الآلهة والإلهات، مما ينتج عنه عادة كوارث على الجانب البشرى. وقد تفوق قدرات البشر قدرات الآلهة فى بعض الأمور، أو يضاهونهم فى قوتهم، كما يظهر فى مشاهد القتال فى الإلياذة، وقد تفوق من قبل مارسياس على أبوللون فى مسابقة للعزف، وفازت أراخنى على أثينة فى مسابقة للغزل. والآلهة قد تدعم البشر وتمدهم بمهارات ومعارف، وتعينهم على قضاء مهام أوكلت إليهم.

وفي الماضي الميثولوجى، عندما كان الآلهة والبشر يعيشون معا فى مجتمع واحد، كانوا يتجاورون ويتحادثون ويتشاركون الطعام بشكل مباشر. وقد انتهت هذه العلاقة وهذا الاتصال، إلا فيما يخص مجموعة مميزة من البشر، حيث صارت الآلهة فى الحاضر الميثولوجى تقيم في مكان قصى. ويتم الاتصال بين العالمين عندما يقوم أحد الآلهة بزيارة مجتمع البشر، ولكنهم يتصلون ببعضهم البعض عن بعد أو بشكل غير

مباشـــر، فالبشـــر يعلنون عن أمنياتهم للآلهة بالصـــلوات، ويعبرون عن امتنانهم بتمجيد الآلهة، بطريقة قولية وعملية من خلال الإنشـاد والتضـحيات والتأملات فيهم. ومن جهتها ترسـل الآلهة الفأل والحلم والنبوءة، وتعبر عن العلاقة الودية بإرسـال النجاح والتوفيق والازدهار، وعن غضـبها بالأوبئة، والفيضـانات المميتة، والرياح العاتية في البحر، والهزائم الحربية، والتعاسات، والكوارث.

وتحابى الآلهة فئات معينة وأشـخاص معينين من البشـر لصـلة نسـب، أو لحب وإعجاب، أو لرعاية: فيرعى أبوللون الشـعراء والموسـيقين، وترعى أثينة الحرفيين، ويرعى هيفايستوس الصناع والحدادين... إلخ. كما أظهرت الميثولوجيا رعاية أثينة للعديد من الأبطال ودعمها لهم والأمثلة كثيرة فى ذلك.

كانت إطلالة الآلهة على البشـر من عليائها فوق الأوليمبوس أشـبه بجمهور النظارة الذين يجلسون لمشاهدة أحداث مسرحية، لا تعنيهم فى شيء، وليسوا طرفا فيها، إلا أن الفارق الوحيد هو أن الآلهة قد يشاركون فى تحريك الأحداث حينما يرغبون. فكانت دنيا البشر بالنسبة لهم بالفعل مسرحا كبيرا.

الفصل الخامس

مدخل لتصوير الموضوعات الأسطورية فى الفن

كانت الأساطير الإغريقية مصدر إيحاء استلهم منه الفنانون الإغريق موضوعات أعمالهم الفنية. توجد بالطبع موضوعات أخرى غير أسطورية جذبت الفنان لتصويرها، مثل المشاهد الطبيعية، والتصوير الشخصى، إلا أن الموضوعات الأسطورية كانت لها الغلبة، واستحوذت على جل الأعمال الفنية.

وكان الفنان فى القرنين الأولين للفن الإغريقى (٧٠٠-٩٠٠ ق.م) يعتمد على أشكال هندسية بسيطة، مثل: البشر والحيوانات والطيور. وكانت هذه الأشكال بمثابة العناصر الأساسية للفنان، التى يستطيع أن يبتكر منها كائنات خارقة، أو فوق طبيعية، أو غير طبيعية، فعلى سبيل المثال عن طريق تركيب الجزء الخلفى للجواد، كجزء سفلى، مع الجزء العلوى للبشر، كجزء علوى، ينتج عن ذلك كائنا له القوة العقلية للإنسان والقوة الجسمانية للخيل. هذا الهجين يسمى فى الفن اليونانى منذ العصر الأرخى بالكنتاوروس. ومما يجدر ذكره أن هذه التركيبة الهجينية تم استثمارها بشكل قوى فى الأساطير، وانتقلت بالتبعية للفن، فعلى سبيل المثال الشكل المركب من إنسان له ذيل وأذن حصان هو الساتير. وعندما تضاف أجنحة للحصان؛ كى يتمكن من الطيران ينتج عنه بيجاسوس. أما رأس النسر وجسد الأسد المجنح وذيل الثعبان فهو الحيوان الخرافى الجريفين (=جريبس Gryps). وإذا جمعنا بين جسد الحصان الأمامى كمقدمة والجزء الخلفى من جسم الديك كمؤخرة، فإننا بذلك نتحدث عن الهيباليكتريون، كذلك تصوير رأس امرأة على جسد الأسد أو اللبؤة ليس له اسم آخر سوى سفينكس (الهولة) الإغريقية. هذا بالإضافة للحوريات أو الكائنات البحرية، التى تتركب من نصف بشرى ونصف سمكة، مثل تريتون، أو نصف بشرى مع أكثر من كائن بذيل سمكة، مثل سكيللا.

صورت الأعمال الفنية منذ فترات مبكرة مشاهد تركز على الآلهة والأبطال وحتى الكائنات المسخية، وغيرهم من المكونات والعناصر الأسطورية. ويعد أقدمها حتى الآن تراكوتا ليفكاندى Lefkandi (تصوير٧)، التى تعود إلى حوالى ما بين ٩٥٠ ق.م-٩٠٠ ق.م.

وتمتد الأعمال الفنية المجسدة للأساطير الإغريقية إلى فترات متلاحقة، وقد ألقت بظلها على الفن المسيحى، وأعيد إحياؤها فى عصر النهضة.

كان التصوير الفنى للمشاهد الأسطورية مشوشا فى البداية. ففى بداية النصف الثانى من القرن الثامن ق.م، بدأ الفنانون فى تقديم أساطير بطولية، إلا أنها لم تكن محددة التفاصيل بالدرجة التى تسمح لنا بالتعرف على المشهد أو شخصياته بمجرد أن تقع أعيننا عليه، فعلى سبيل المثال هناك مشهد من العصر الجيومترى المتأخر مصور على كراتير (تصوير ٨) لرجل وامرأة يهمان بالصعود إلى ظهر سفينة ذات مجاديف، ويوحى المشهد بأنه يعالج موضوعا أسطوريا بطوليا، وليس مشهدا من الحياة اليومية. هذا المشهد قد يكون تصويرا لباريس، وقد أختطف هيلينى على ظهر سفينة إلى طروادة، أو ثيسيوس يقود أريادنى خارج كريت، أو ياسون يهرب مع ميديا، أو أى زوجين أسطوريين آخرين ركبا سفينة.[1]

مع بدايات القرن السابع ق.م، حدث تطور ملحوظ، إذ أصبح الفنان يتحرى فى اختيار الموضوع، بحيث يتمكن من عرض مشهد أسطورى واضح، أو يجسد شخصية أسطورية يصعب أن يخطئ المشاهد فى التعرف عليها. على سبيل المثال، يصور الفنان عملاقا ذا عين واحدة وأمامه رجل أو رجال يحاولون غرس وتد فى عينه (تصوير ٩). هذا المشهد لا يصور حكاية آخرى سوى حكاية فقء عين الكيكلوبس بوليفيموس.

من التطورات التى طرأت أيضا على طرز القرن السابع كان ابتداع لغة الإيماء وتعبيرات الوجه، فتصوير كليتيمنسترا وهى تشهد مقتل عشيقها أيجيسثوس Aegisthus (تصوير ١٠-١١) كان بمثابة أصوات متكلمة بالنسبة لمن يعرف الأسطورة. كذلك اعتمد فنان القرن السابع على الانتشار السريع للهجائية عبر بلاد اليونان، فاستخدم كتابة الأسماء كأسلوب موثوق للتعريف بالشخصيات، والتأكيد على الهوية، وحتى حينما يكون المشهد واضحا، ولا يحتاج للكتابة، كما فى مشهد انتحار آياس (تصوير ١٢)، فإنه كان يلجأ إلى إدراجها ضمن العمل الفنى. وربما فعل الفنان ذلك ليبين ثقافته، أو ليخاطب نوعا معينا من الزبائن.

---

[1] - Shappiro (A.), Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece, The University of Chicago Press, 1996, p.4ff.

جرت العادة فى الأعمال الفنية منذ العصر الأرخى أن يلتقط الفنان ذروة الحدث الأسطورى ليصوره، ولم يهتم بتصوير أحداث ما قبل أو ما بعد الحدث الرئيسى. أما إذا أراد الفنان تصوير حدثين فإنه يضطر إلى دمج الحدثين فى مشهد واحد، مثل تصوير قتل الملك برياموس عند أحد المذابح، وفى نفس الوقت تصوير حفيده أستاناكس، وهو يقذف به من فوق أسوار مدينة طروادة. دمج الفنان المشهدين فى تصوير واحد، حيث يظهر نيوبتليموس وهو يضرب برياموس حتى الموت بجسد أستياناكس (تصوير ١٣).

الموضوعات الأسطورية المفضلة وغير المفضلة للفنان

مال الفنانون إلى تكرار تصوير موضوعات لها شعبية ومفضلة لهم أو لزبائنهم، كما أنه قد تحكم الفنان أحيانا شعبية الشخصية، وهو ما يمكن ملاحظته فى العدد الهائل للأعمال التى تركز على ثيسيوس وهيراكليس. من الموضوعات التى كان يفضل الفنان تصويرها لحظات المسخ أو التحول، التى تتبدل فيها هيئة الشخصية إلى هيئة أخرى، على سبيل المثال تحول ديونيسوس إلى دلفين، والذى صوره الفن فى أواخر القرن الرابع، حيث تم تصويره على إفريز بأثينا (تصوير١٤) -على النصب التذكارى لليسيكراتيس Lysicrates بأثينا. غير أن الفنانين نجحوا أكثر فى تصوير تحول رفقاء أوديسيوس إلى خنازير بواسطة الساحرة كيركى (تصوير١٥). ويعد تصوير التحول المتكرر لثيتيس، أثناء مصارعتها لزوجها بيليوس، بأسد يعتلى كتف ثيتيس، أحد الحلول البسيطة لحل مشكلة التحول الجسدى (تصوير١٦).

كان التمييز بين أحوال حسية مختلفة مثل النوم والموت أيضا من الموضوعات المشجعة على التصوير، ولذلك كانت فكرة تجسيد الإله المعنوى (المشخص لمعنى مجرد) فى صورة ذكر أو أنثى بأجنحة من الوسائل التى نقلت هذه الأحوال الحسية المختلفة. يعتبر هيبنوس (النوم) الأكثر شيوعا فى التصوير، ولا سيما فى حجم صغير جدا (تصوير١٧)، وتعد هذه علامة واضحة على توجه الفن نحو تصوير الأفكار المجردة وتشخيصها فى شكل ناسوتى مرئى، بحيث يمكن تخيلها ورؤيتها بالعين.

هناك ظاهرة فنية أخرى كانت تغزو الجرار الأتيكية، وهى تصوير المشاهد التى تنم عن القوة والعنف، والسخرية فى آن واحد. فعلى سبيل المثال هناك عدة جرار صورت هيراكليس وهو يقضى على الملك المصرى بوسيريس (= بوزيريس) عند المذبح، ويمسك

فى الوقت نفسه بيده الأخرى أحد المصريين على نحو ساخر، بحيث انقلبت رأس المصرى إلى أسفل وارتفعت قدميه لأعلى (تصوير١٨).

كما كانت هناك موضوعات جاذبة للفنان اليونانى كانت هناك أيضا موضوعات منفرة تحاشى الفنان التعرض لها بالتصوير. كذلك كان هناك موضوعات نادرة التصوير مثل التضحية بالحيوان، أو التضحية بالبشر. ونلاحظ فى التضحية بإيفجينيا، كمثال على التضحية البشرية، أن الفنان قد تعمد تصويرها وهى مقتادة إلى المذبح (تصوير٢٩)، وتجنب تصويرها وهى مذبوحة الرقبة، أى أن الفنان هنا ابتعد عن فكرة إراقة الدماء. إلا أن بعض الأوانى الآتيكية كانت تصور التضحية ببوليكسينا Polyxena، والذى يعد مشهدا دمويا (تصوير٣٠)، لذلك نلاحظ أن هذه الأوانى لم تكن تباع فى السوق اليونانية، ولكن كانت تصدر إلى الإتروسكيين فى وسط إيطاليا.

نستخلص من كون مثل هذا المشاهد الدامية لم يكن لها رواج فى السوق الإغريقية، أن الشعب الإغريقى المتحضر، الذى اعتاد ارتياد المسارح، واعتاد سماع أشعار هوميروس، لم يكن يستطيع أن يشاهد العنف والدماء، بعكس الشعب الإتروسكى الذى مهد لحضارة الرومان، فإن مثل هذه المشاهد تستهويه نظرا لارتباطها بالحروب، وفكرة التوسع فى الأرض على حساب دماء الآخرين.

من الموضوعات الأخرى، التى كان الفنان يحار عند تصويرها، تلك التى يضطر فيها إلى تصوير شخصية مشوهة. وترجع هذه الحيرة إلى أن الفنان لم يكن يميل إلى تصوير الجسم الآدمى وبه نواقص أو عيوب أو تشوهات، وإنما كان يميل إلى المثالية فى التصوير. وبناء على هذا عندما كان يتم تصوير بوليفيموس الكيكلوبس ذى العين الواحدة، فإنه عادة كان يصور فى حجم أكبر من أوديسيوس ورفاقه، وقد حرص الفنان على إظهاره بوضع جانبي، لأن وضع المواجهة سيلفت النظر أكثر إلى ما به من تشوه (تصوير١٩). أما المسخ أرجوس متعدد العيون الذى كان يحرس البقرة إيو Io فإما أن يصور مثل يانوس Janus بوجهين متعاكسين، أو الأكثر غلبة فى التصوير هو تصويره بأعين كثيرة ومتعددة تنتشر على جسده (تصوير٢٠). وانطلاقا من نفس الفكرة، فإنه نادرا ما كان يصور هيفايستوس الأعرج، لكن عندما يصور كان يصور وهو يمتطى دابته، وهو ما يحمل تلميحا لكونه أعرج (تصوير٢١).

ويعتبر جيراس Geras هو الشخصية الأسطورية الوحيدة، التى تم تصويرها عدة مرات وهى مشوهة، وجيراس هو تشخيص للشيخوخة، وفى بعض الأحيان كان يتم تصوير بجسده النحيل المثير للشفقة وهو يتلقى ضربات هراوة هيراكليس (تصوير٢٢). ونلاحظ هنا أن تصوير جيراس لابد وأن يأتى على هذه الصورة الوهنة الهزيلة حتى يحقق الغرض المراد من تصويره، لكن الفنان عموما كان يجنح أكثر لتصوير الرجل المثالى، كامل القوة، الخالى من أية عيوب أو تشوهات، لهذا كان يجد ضالته فى تصوير الأبطال.

ثقافة الفنان بين الحرفية و الخلط والتشويش

لا شك أن ثقافة الفنان ومدى درايته بالأساطير كانت تساعده على إخراج عمل فنى يستطيع المتلقى التعرف على شخصياته، أو تحديد لحظة وقوع الحدث، وإلى أى أسطورة ينتمى، أو الرسالة التى أراد أن يرسلها الفنان للمتلقى. وعلى النقيض فإن نقص ثقافة الفنان وافتقاره للحرفية تؤدى إلى التشويش، أو سوء الفهم، أو الخلط. فعلى سبيل المثال يصور عملا فنيا ياسون وهو يقف أمام شجرة تعلوها الجزة الذهبية فى طريقه لتوجيه ضربة للتنين حامى الشجرة، ولكن اللافت للنظر أن ياسون كان يرتدى جلد الأسد الخاص بهيراكليس ويمسك فى يده هراوة هيراكليس (تصوير٢٣).

أو يصور فنان آخر أخيليوس يلعب الداما مع آياس فى ساحة القتال، وهو مشهد فى غير موضعه (تصوير١١٢)، ويمكن قبوله فقط فى حال أراد الفنان التعبير عن حالة الاسترخاء أثناء الحرب. إلا أن هذه الأمور لابد وأن نتعامل معها اليوم بحذر؛ ذلك أنه من الممكن أن يكون العمل الفنى معتمدا على رواية أسطورية نادرة، أو مغرقة فى المحلية إلى حد أنها لم تنتشر بين كافة الإغريق، كما هو الحال فى مشهد يصور التنين وهو يبتلع ياسون فى وجود أثينة (تصوير٢٤)، وهو ما لم إلينا إشارة له فى المصادر الأدبية.

يمكن أن نقسم تصوير الموضوعات الأسطورية فى الأعمال الفنية إلى نوعين:

١- أساطير تم تصويرها لمادتها: وهى الأساطير التى عرضها الفنان بغية إلقاء الضوء عليها، ويكون موجها طاقته من البداية إلى تكريس العمل لها خصيصا، ويمكن أيضا تقسيمها إلى نوعين:

(أ) أساطير أراد الفنان أن يعرض موضوعها دون أن يكون له هدف من وراء هذا العرض سوى التركيز على الشخصية أو المشهد، ويشترط أن تكون المادة الأسطورية هنا موظفة

تبعا للمكان، بحيث يكون استبدالها بمادة أسطورية أخرى ذات موضوع مختلف يحدث خللا، مثل التماثيل المخصصة للمعابد والمحاريب، والتى تصور الآلهة والأبطال كما وصفتهم الأساطير، فإذا تم استبدال تمثال أثينة فى معبدها بتمثال يصور أرتميس على سبيل المثال فإن ذلك يحدث خللا فى التوظيف.

(ب) أساطير أراد الفنان ما وراءها من رمز، ولذلك فإنه انتقى الأسطورة انتقاءً حتى تؤدى المعنى الذى أراد أن يوصله للمتلقى، ومن ثم لا يتفق أن تلعب أسطورة أخرى دورها، وعليه إذا ما استبدلت المادة الأسطورية تغير المعنى المراد وحدث الخلل، كتلك التصويرات التى كانت توظف على النقود وتحمل رسالة معينة.

٢ - أساطير تم تصويرها لملء الفراغ فى المساحة أو للتزيين الزخرفى ولاتشكل فى العادة العمل الرئيسى، وإنما يطلق عليها فى مجال الفنون الزخرفية "الزخرفة البحتة"، حيث يتم تصوير الأساطير من أجل تحسين مظهر خارجى لسطح عمل آخر. ويمكن تقسيمها لنوعين:

(أ) موضوع موظف تبعا لطبيعة العمل الرئيسى: وفى هذا النوع يختار الفنان مادة أسطورية لملء فراغ ما، أو لتزيين مساحة شاغرة فى عمل فنى إلا أن مادته الأسطورية تتماشى مع وظيفة العمل الرئيسى، ولكن هذه المادة الأسطورية لها بدائل أخرى مختلفة، مثل تلك المشاهد الأسطورية التى تزين الجبهات المثلثة للمعابد (عادة تكون كلها من أساطير الإله، ولكن أى أسطورة للإله تصلح)، أو جدران الحمامات كما فى العصر الرومانى.

(ب) موضوع عشوائى لملء الفراغ قد يكون محببا، أو شائعا، أو يجيد الفنان تصويره.

طرق تصوير المشاهد الأسطورية على الأعمال الفنية

شغلت فكرة تصوير المشاهد الأسطورية الباحثين منذ القرن الثامن عشر الميلادى، عندما أقدم الكاتب الألماني جوتهولد إفرايم ليسينج Gotthold Ephraim Lessing فى عام ١٧٦٦م على وضع مؤلفا، وقد أعطى كتابه عنوانا فرعيا هو "Über die Grenzen der Malerei und poesie" "عن الروابط بين الرسم والشعر"، مرورا بـ Carl Robert الذى قدم عمل بعنوان: "Bild und Leid" "الصورة والأنشودة" وصولا إلى الأثرى المعروف من جامعة كامبريدج أنطونى سنودجراس Anthony Snodgrass، الذى قدم الطرق الأربع للرواية فى الفن اليونانى والرومانى والتى تتمثل فى:

- **أحادى المشهد** Monoscenic: ويعتمد على تصوير لحظة متفردة فى قصة أو رواية والتى تحتفظ بالزمان والمكان. فإذا كانت القصة تحدث فى الحياة العامة فإن هذا المشهد أشبه ما يكون بلقطة كاميرا فوتوغرافية.

- **إجمالى أو متسع الأفق**: يعتمد على تركيب لحظات متعددة ومختلفة أو مقاطع من القصة فى صورة فردية، ولذلك ليس هناك وحدة زمان ولا وحدة مكان، وهى مشاهد يستحيل التقاطها جميعا بكاميرا واحدة، وربما تكون أشبه بلقطات تم عمل مونتاج لها من وجهة نظرنا.

- **حلقى** Cyclic: تتابعات من حلقات تجسد مقاطع منفصلة من قصة أطول ذات أحداث مختلفة، والتى لا ترتبط إحداها بالأخرى، مثل الميتوبات فى المعبد، حيث يتكرر شكل بطل القصة فى كل مشهد، حيث يمثل الرابط بين هذه المشاهد المختلفة.

- **مستمر أو متواصل**: ويعتمد على التصوير الحلقى المتعدد، حيث لا يربط بين مقاطعه أية صلة، وهو طراز من ابتكار الشرق الأدنى والفن الرومانى ولم يعرفه الإغريق[١].

الحيز والمساحة

كان الفنان فى انتقائه للمادة الأسطورية محكوما بعامل خارجى آخر مهم، ألا وهو الحيز الذى يشغله العمل الفنى من المساحة الكلية. فانتقاء عمل فنى كى يصور على جدارية يختلف عن تصوير عمل فنى على قطعة نقدية، كما أن الحدود الهندسية لابد وأن تؤخذ فى الاعتبار. فالجبهة المثلثة تختلف عن الشكل الإسطوانى لبعض الأوانى الفخارية، كما تختلف عن الإطار المربع للجداريات عن الإطار المستدير للنقود، وتختلف جميعها عن تشكيل عمل فنى فى محيط فارغ كما يحدث فى التماثيل.

يصور الفنان على إحدى الأوانى مولد أثينة كدمية صغيرة الحجم فى صورة الإلهة وهى تخرج من رأس زيوس الكبيرة مع وجود الكثيرين من الآلهة الأوليمبية (تصوير ٢٥)، علما بأن هذه الكثرة تعتمد على مساحة الإناء ولم يتمكن الفنان بالقطع من تصوير كل العدد المراد. لكن عندما أراد النحات أن يزين السقف الجمالونى لمعبد البارثينون كان لابد أن

---

[١]- راجع المقدمة، وكذلك:

Shappiro, op.cit., p.7f.

يضع فى اعتباره أن تكون رؤية الإلهة أثينة متاحة لجميع من يأتون لزيارة المعبد (تصوير٢٦) (أى لابد أن تكون هيئة الإلهة واضحة)؛ لهذا نرى تمثال أثينة فى الجزء الشرقى من السقف الجمالونى منحوت بحجم كبير، بحيث تبدو أثينة من خلاله واقفة بكامل هيئتها بجوار والدها زيوس، وقد أحاط بها عدد كبير من الأوليمبيين بأوضاع مختلفة كى يناسب ذلك زاوية الجمالون. ونلاحظ أن تصوير مثل هذه المشاهد على قطع المجوهرات أو النقود أو الأجزاء الداخلية للكؤوس يكون بالطبع محكوما بالمساحة الضيقة، التى يفرضها حجم السطح. لهذا نجد أن التصوير على الأفاريز الطويلة يمثل بيئة أثرية مناسبة يسهل على الفنان من خلالها أن يضاعف تجسيد الشخصيات، ولاسيما عندما يكون المشهد الأسطورى متخما بالتفاصيل.

نستخلص مما طرحناه أن أصعب أنواع الأعمال الفنية لأى فنان هو تقديم مادة أسطورية مطلوبة لذاتها، وموظفة فى العمل الفنى لتخدم هدف فى مشهد، أو لقطة متفردة فى الأسطورة تحمل من الدلالات ما يجعل المشاهد يعرفها بمجرد رؤيتها، كذلك يكون الحيز الذى يفترض أن يشغله هذا العمل الفنى صغيرا بدرجة كبيرة وداخل شكل هندسى غير قائم الزوايا. وأفضل نموذج على هذه الأعمال الفنية هى الأعمال الفنية المصورة على قطع النقود. أما أسهل الأعمال الفنية فهى عكس ما سبق ونظن أن أفضل مثال لها هى الجداريات المستخدمة فى المنازل والحمامات العامة. ويظهر التصوير النحتى فى المعابد فى ثلاثة أنحاء على الميتوبات والأفاريز والجبهات المثلثة.

التصويرات الباقية عن الأساطير من العصور القديمة

كانت أكثر الأعمال أهمية في فن العصور القديمة هي التماثيل حرة الحركة، وتصويرات العبادة، والرسومات على الجدران، والمكرسات القيمة في المعابد، والتصويرات على المواد عالية القيمة التي يقتنيها الأثرياء، هذا على الأقل الانطباع الذي خلفه الكتاب الإغريق والرومان (مثل بلينيوس الأكبر، وباوسانياس، والقصائد التي تتحدث عن الأعمال الفنية في المختارات الإغريقية). تحمل العديد من هذه الأعمال تصويرات لأساطير متنوعة إلا أنها لسوء الحظ فقدت.

في بعض الأحيان كان ما يصلنا مجرد نسخ أو أعمال متأثرة بالأعمال المعروفة. كانت معظمها إما رسوم حائطية من الولايات المركزية مثل المدن الكمبانية Campanian في بومبي وهيركولانيوم Herculaneum، التي تأثرت بالرسومات المشهورة في بلاد اليونان وروما، أو التماثيل الرخامية التي نسخت من التماثيل الإغريقية أو كانت تقليدا لها مع بعض التعديلات. تلك التماثيل الإغريقية المقلدة كانت في الأصل مصنوعة من البرونز المصبوب، أو مصنوعة من الخشب، وتمت كسوتها بالذهب والعاج. حتى هذه الأشكال كانت مجرد عينات أو نماذج مما كان موجودا في الأصل.

ما تبقى من هذه الأعمال هي الرسومات على الجرار، والتوابيت الرخامية المنحوتة، والمنحوتات المزخرفة المزينة للمنشآت المعمارية، وجداريات المدن الكمبانية، التي دفنت تحت الأرض، بسبب انفجار بركان فيزوفيوس Vesuvius في عام ٧٩م، وأعمال الفسيفاء على الأرضيات.

بقيت الأواني الفخارية بأعداد كبيرة، والتي قد تكون مكسورة بشكل جزئى، لكن نادرا ما تكون مهشمة تماما. ولم تكن مثل البرونز، يعاد تدويرها بصهرها، ولا تستخدم في أغراض أخرى. كانت العديد من المزهريات الإغريقية (بما فيها ما صنع في الجنوب الإيطالي) تزين بموضوعات أسطورية. وكان رسامو المزهريات أصحاب خبرة في تصوير الأساطير، وكانت تصويراتهم الواضحة سهلة عادة في فهمها، مما يوضح السبب وراء ظهور العديد منها في الكتب التي تتعامل مع تصويرات الأساطير في الفترة الكلاسيكية.

من حسن الحظ أن عشرات الآلاف من المزهريات المرسومة ما تزال موجودة، وتشكل عددا ضئيلا من المنتج الأصلي. يبلغ الحد المتبقي حوالي ١٪ كما قدره ويبستير Webster [1]؛ بينما يعتقد أواكلي Oakley [2] أنه ليس اكثر من $\frac{1}{5}$ ٪ هو كل ما تبقى. يمكن الاستدلال على ذلك بناء على ما قد تم حفظه. على سبيل المثال، يمكننا أن نخمن أننا

---

[1] - Webster (T.B.L.), Potter and Patron in Classical Athens, Methuen, London, 1972, p.3.
[2] - Oakley (J.H.), "An Athenian Red-figure Workshop", Bulletin de Correspondance Hellénique, Suppl.23, 1992, p.199-200.



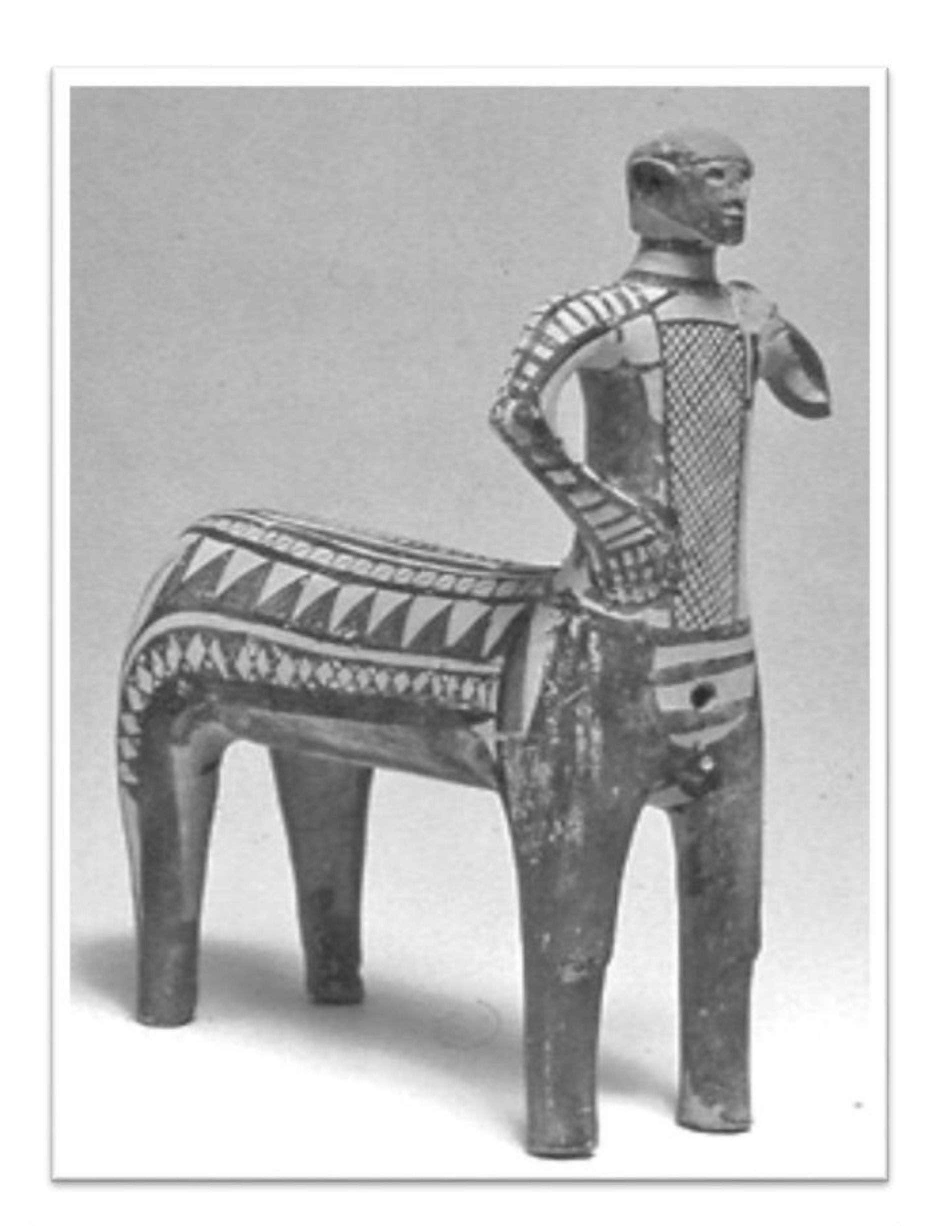
إذا كان في مقدورنا أن نعد عدة مئات من نماذج "هيراكليس وأسد نيميا"، فإن هناك آلاف عدة لابد وأنها صنعت من هذه النماذج. عندما يكون العدد أقل، فإن النتائج تكون غير نهائية، فإذا كان بالتقريب هناك عشرون مثالا لاوريستيس وهو يقتل أيجيسثوس، فإن ذلك يعني أن هناك آلاف أو على الأقل مئات، تم رسمها بصورة مماثلة، لكن ذلك بعيد عن التأكد، وقد يكون نموذج واحد، مثل عمل إكسيكياس Exekias، الذى يصور أياس وهو يستعد للانتحار عملا فريدا، ومن حسن الحظ فقط أنه بقى.

تعد شواهد القبور الرومانية أقل عددا من المزهريات، ولكنها ما تزال موجودة بأعداد كبيرة. هذه التوابيت الرخامية المنقوشة أصبحت ذات شعبية من بواكير القرن الثاني الميلادي، وظلت كذلك حتى القرن الرابع الميلادي. بضعة آلاف منها ما يزال باقيا، والعديد تمت زخرفته بموضوعات أسطورية.

كانت المنحوتات المعمارية، التى استعملها الإغريق لتزيين المعابد وخزانات الأموال تصور عليها عادة أعمال الآلهة والأبطال. بقى عدد جيد من الميتوبات المنحوتة من بلاد اليونان وصقلية وجنوب أيطاليا. وكانت موضوعات المنحوتات اليدوية، التي تزين الجهات المثلثة في بلاد اليونان معروفة، إما عن طريق الوصف الأدبي أو في البقايا المحفوظة، بينما القطاعات الأساسية من الأفاريز المنحوتة، التي تصور العديد من الأساطير، بقيت في آسيا الصغرى علاوة على ما بقى فى بلاد اليونان.

كانت الرسومات الحائطية الرومانية، العديد من المساكن الريفية، غالبا ما تصور عليها الأساطير الإغريقية، بعضها كان محفوظا في روما، والكثير في بومبي وهيركولانيوم والمدن الكمبانية الأخرى.

بدأ استعمال الفسيفساء (المصنوعة من الاحجار الصغيرة الملونة) بوصفها وسائل تزيين للأرضيات من القرن الثالث ق.م عند الإغريق، وأصبحت ذات رواج شعبى في عصر الأمبراطورية وحتى عصر انتصار المسيحية، ووجدت بعد ذلك أيضا بأعداد معقولة، ولكن فقط نسبة قليلة (محدودة) خصصت لتصوير الأساطير.



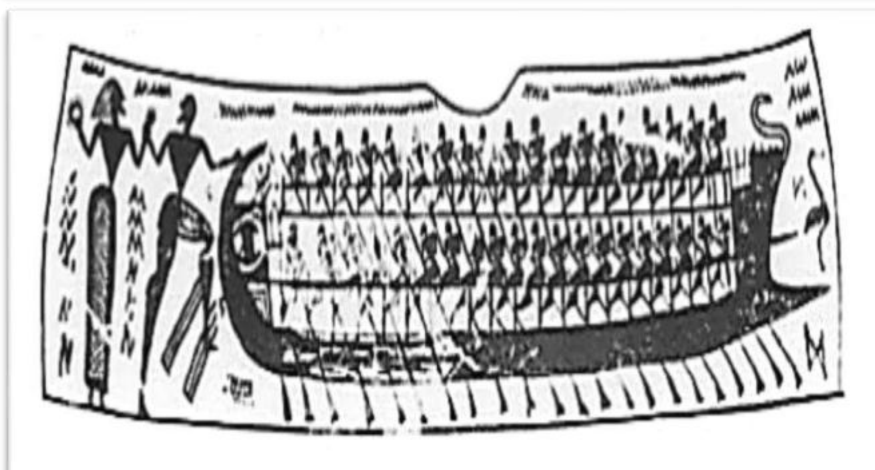
(تصوير ٧)

تراكوتا لكينتاوروس من ليفكاندى Lefkandi

(٩٥٠-٩٠٠ ق.م)

Archaeological Museum, Eretria .





(تصوير ٨)

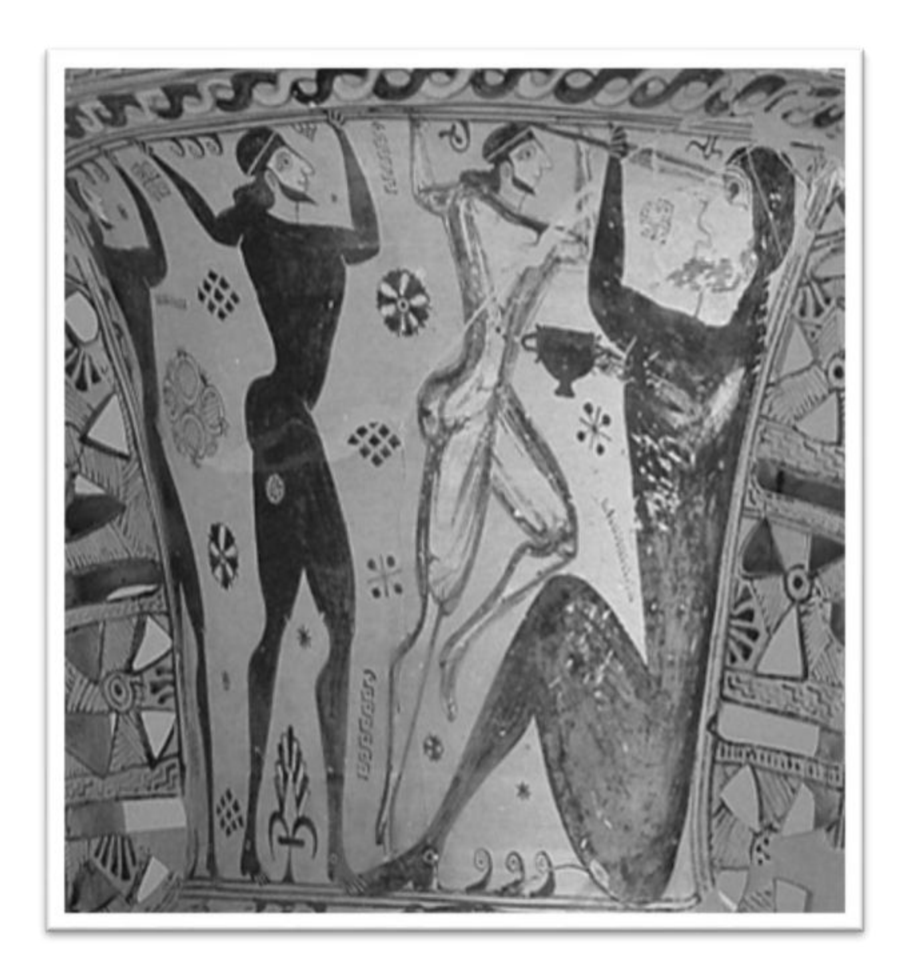
شخصيتان بطوليتان لرجل وامرأة غير محددين

يستعدان للرحيل على ظهر سفينة

كراتير من الأشكال السوداء

(٧٣٠-٧٢٠ ق.م)

British Museum, London.



(تصوير ٩)

فقء عين بوليفيموس

(٦٧٠-٦٦٠ ق.م)

Eleusis museum, Eleusis.



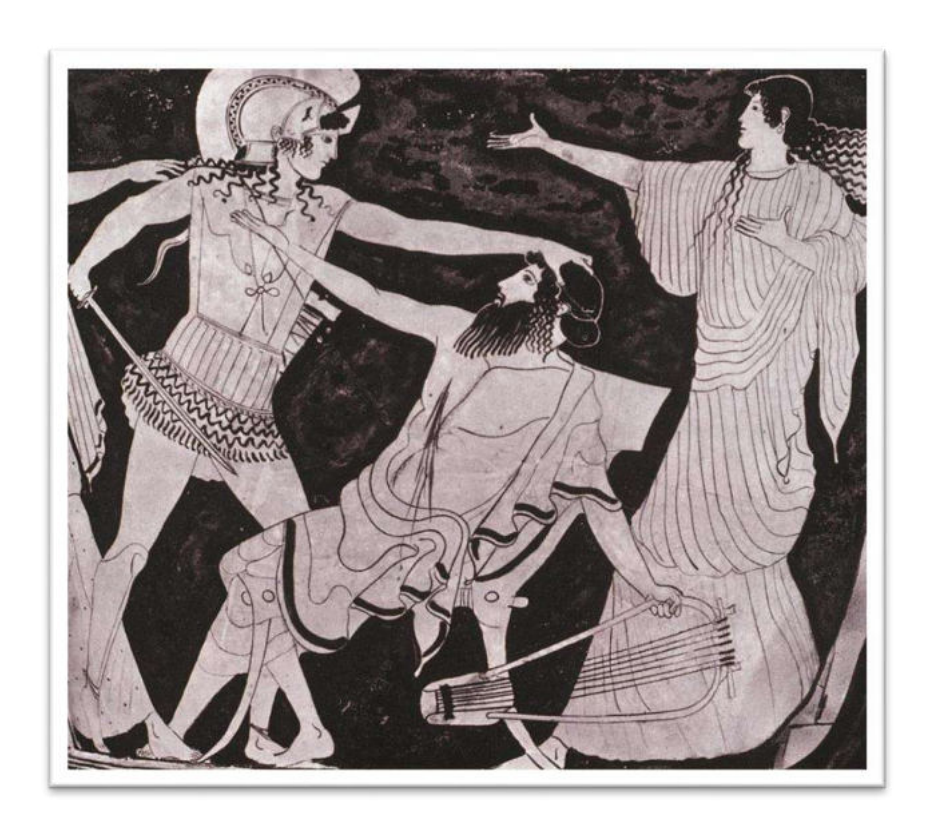
(تصوير ١٠)

مقتل أيجيسثوس ومردوده على وجه كليتيمنسترا

كراتير أتيكية مبكرة من الأشكال السوداء

(حوالى ٦٧٥-٦٥٠ ق.م)

Berlin Antiquarium, Berlin.



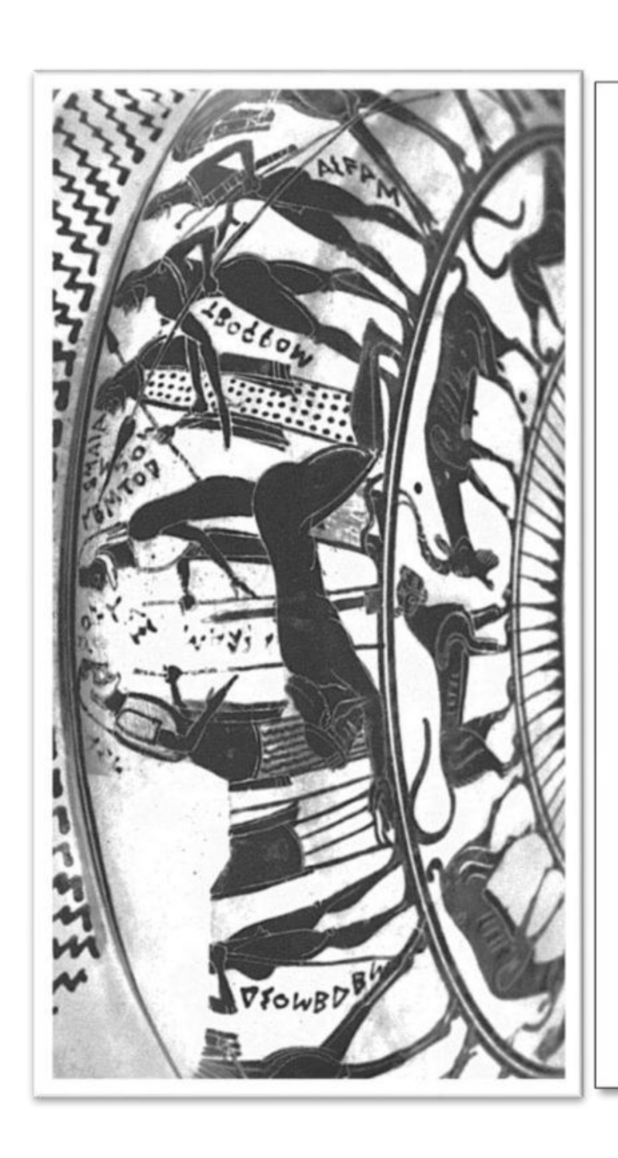
(تصوير ١١)

مقتل أيجيستوس ومردوده على وجه كليتيمنسترا

مزهرية أثينية من الأشكال الحمراء

القرن الخامس ق.م (امتدادا للتطور فى القرن السابع)

Museum of Fine Arts, Boston.



(تصوير ١٢)

الأبطال الإغريق يعثرون على جثة أياس المنتحر

كأس كورينثى

(حوالى ٥٨٠ ق.م)

Antikenmuseum, Basel.



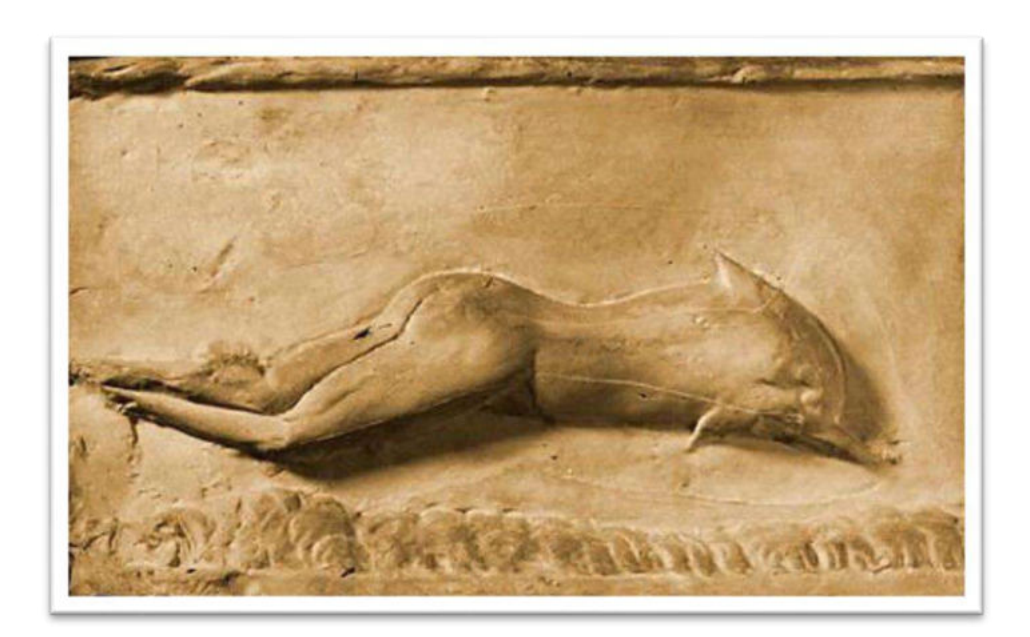
(تصوير ١٣)

نيوبتليموس يقتل برياموس بجسد أستياناكس

كراتير أتيكى من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٧٠-٤٦٠ ق.م)

Museum of Fine Arts, Boston.



(تصوير ١٤)

تحول ديونيسوس إلى دولفين

نصب ليسيكراتيس Lysicrates

(حوالى ٣٣٥ ق.م)



(تصوير ١٥)

تحول رفاق اوديسيوس إلى خنازير

بيليكى أثينية من الأشكال الحمراء

القرن الخامس ق.م

Staatliche Kunstammlungen, Dresden.



(تصوير ١٦)

تحول ثيتيس عندما حاول بيليوس الإمساك بها

كيليكس أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٩٠ ق.م)

Bibliothèque Nationale de France, Paris.



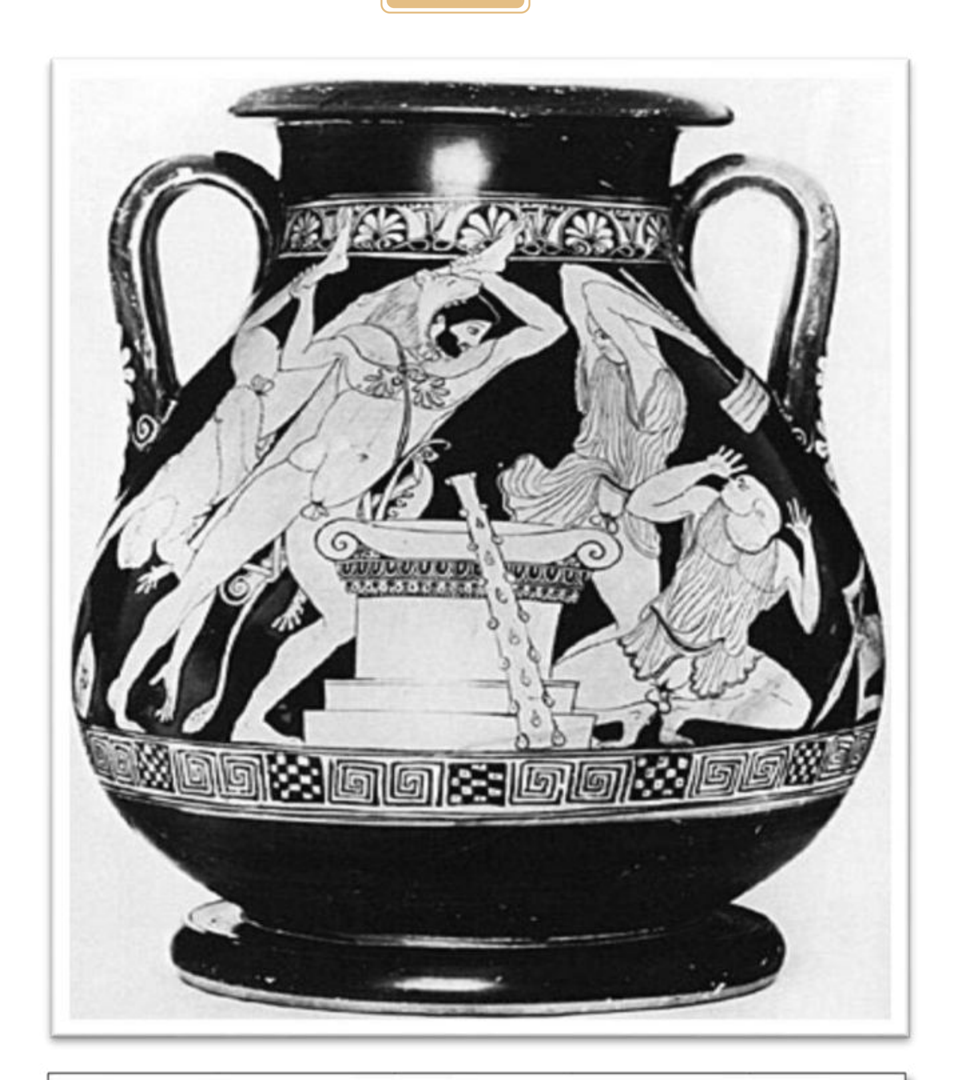
(تصوير ١٧)

هيبنوس (النوم) مجنحا فوق جسد العملاق ألكيونيوس

كراتير أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٨٠-٤٧٠ ق.م)

The J. Paul Getty Museum, California.



(تصوير ١٨)

هيراكليس يقضى على الملك المصرى بوسيريس (بوزيريس) بضربه بجسد أحد أفراد حاشيته

بيليكى أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٦٠ ق.م)

Deutsches Archaologisches Institut, Athens.



(تصوير ١٩)

بوليفيموس وأمامه اوديسيوس فى زاوية جانبية

أمفورا خالكيدية من الأشكال السوداء

(حوالى ٥٣٠-٥١٠ ق.م)

British Museum, London.



(تصوير ٢٠)

أرجوس يقاوم هيرميس وقد تناثرت العيون على جسده

مزهرية أثينية من الأشكال الحمراء

القرن الخامس ق.م

Kunsthistoriche Museum, Vienna.



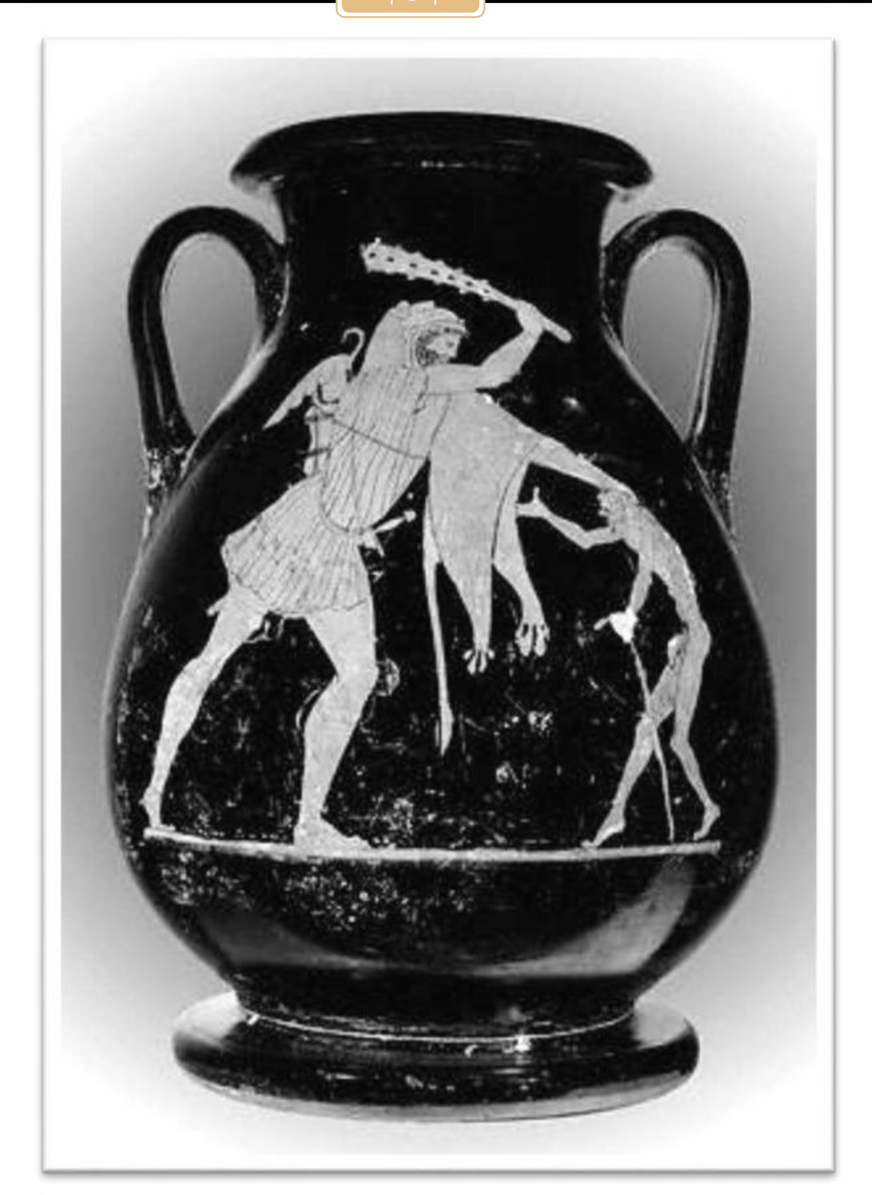
(تصوير ٢١)

هيفايستوس يركب الحمار

سكيفوس أثينية من الأشكال الحمراء

القرن الخامس ق.م

Toledo Museum of Art.



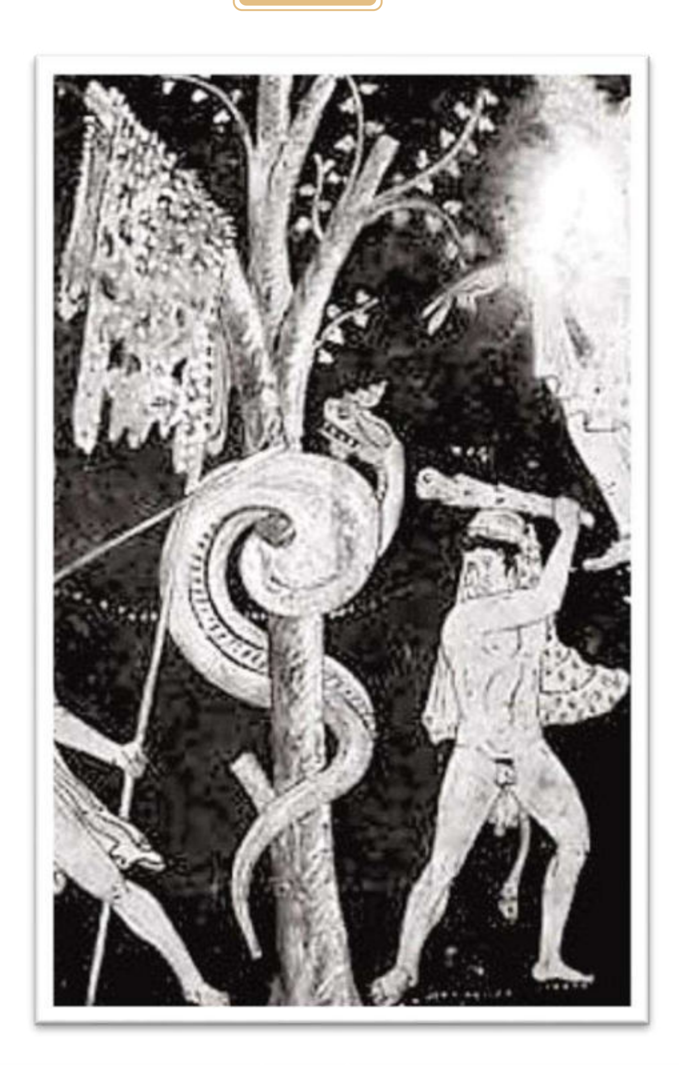
(تصوير ٢٢)

هيراكليس يضرب جيراس (الشيخوخة)

بيليكى أتيكية من الأشكال الحمراء

القرن الخامس ق.م

Louvre Museum, Paris.



(تصوير ٢٣)

ياسون فى هيئة هيراكليس

يحاول قتل التنين للحصول على الجزة الذهبية

كراتير أبولى من الأشكال الحمراء

(حوالى ٣٥٠ ق.م)

The Hermitage, St. Petersburg.



(تصوير ٢٤)

التنين يبتلع ياسون

كيلكس أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٨٠-٤٧٠ ق.م)

Museo Gregoriano Etrusco.



(تصوير ٢٥)

أثينة تخرج من رأس زيوس فى حور حشد الآلهة

كوثون ثلاثية الأرجل أتيكية من الأشكال السوداء

(حوالى ٥٧٠-٥٦٥ ق.م)

Louvre Museum, Paris.



أثينة فى منتصف الجبهة المثلثة للبارثينون
(تصوير ٣٦)

الفصل السادس

تصوير الشخصيات الأسطورية

حينما يعمد الفنان إلى تصوير موضوع أسطورى قد يكون موضع اهتمامه مشهدا أسطوريا أو إحدى الشخصيات الأسطورية، ونقصد هنا بالمشهد الأسطورى: التصوير الفني لحدث أسطورى تمهيدى أو لحظة حاسمة حققت فيها شخصية أسطورية غايتها، أو أنهت مهمتها، أو تبدل فيها مصيرها. بمعنى آخر تصوير الشخصية وهى تقوم بأداء عمل ما يرتبط ارتباطا جوهريا بالأحداث الأسطورية الأساسية التى تعرضت لها، مع تزويد المشهد بالعناصر التصويرية المساعدة، التى تعيد إلى ذهن المتلقى بشكل تلقائى أحداث الأسطورة كاملة. والمقصود باختصار هو رواية أسطورة ما عن طريق استخدام الرسم الفنى دون الحاجة إلى التعبير اللفظى. أما تصوير الشخصية الأسطورية، فينقسم إلى: تصوير الشخصية منفردة أو تصويرها فى مشهد. وعندما تصور الشخصية الأسطورية تصويرا منفردا فإن ذلك يسلط الضوء على الشخصية بالشكل الذى يجعل المتلقى يعمل عقله جيدا فى تحديد الشخصية، ويحشد كل ما تحويه ذاكرته من معارف حول هذه الشخصية ليستطيع فك شفرة العمل الفني وفهم الرسالة الأيقونية الموجهة إليه من تصوير هذه الشخصية، وهذا يحدث عندما تكون الرسالة الأيقونية بسيطة، أما إذا كانت الرسالة الأيقونية مركبة، ويحدث هذا عندما يكون تصوير الشخصية المنفردة يعبر عن حدث فى أسطورة معينة (أى أنه بمفرده يمثل مشهدا أسطوريا)، عندئذ يتوجب على المتلقى أن يحدد هوية الشخصية، ويتعرف على المشهد الذى تعبر عنه، ويفك شفرة الرسالة الأيقونية التى ينطوى عليها المشهد، وتكمن خلف تفاصيله. أما تصوير الشخصية بوصفها جزءا من مشهد فيه شخصيات أخرى فإن التراص الإجمالى للشخصيات بجوار بعضها البعض يكمل الصورة، ويسهل عملية التعرف على المشهد، إذ تلعب الشخصية الأسطورية هنا دور الدال الجزئى الذى يكون له مدلول معين، إلا أنه حتى يقرأ قراءة صحيحة لابد وأن يقرأ فى ضوء السياق العام للمشهد، أى أنها تساعد المتلقى فى فك شفرة المشهد ككل. بعد أن يحدد المتلقى هوية كل شخصية ويتعرف على كل عنصر فى المشهد يحاول قراءة المشهد بتنظيم معارفه بصورة أشبه بتنظيم قصاصات البازل Puzzle ثم يقوم بعد ذلك بقراءة الرسالة الموجهة من خلال هذا المشهد.

عناصر الأساطير

تتشكل الموضوعات الأسطورية إذن من شخصيات أسطورية أو غير أسطورية وعناصر أخرى مساعدة ثانوية، كأدوات أو مظاهر طبيعة أو حيوانات، ويمكن أن نطلق عليهم مجتمعين مكونات رواية الحدث الأسطورى. هذه المكونات هى نفس المكونات التى سيعتمد عليها الفنان فى تجسيد هذا المشهد فى الفن. ويمكن تلخيص معظم مكونات المشاهد الأسطورية فيما يلى:

- **آلـــهــــة (قديمة، وأوليمبية، وصغرى).**
- **حاشية وحوريات.**
- **تشخيصات.**
- **أبــطـــــال.**
- **بـــشـــر فـانـــون.**
- **حــيـــوانـــــات.**
- **نـــبــاتــــات.**
- **كائنات فوق طبيعية.**
- **كائنات مسخيـــة.**
- **ظواهر طبيــعيـــة.**
- **أجرام سماوية.**
- **أدوات، ومتعلقات، ووسائل انتقال.....الخ.**

بعض الملامح المميزة للشخصيات الأسطورية

المخصصات: هى كل ما يخصص أو يكرس للآلهة أو يعد مقدسا لها، ويحمل ظهور أحد المخصصات، فى بعض الأحيان، إشارة ضمنية للإله نفسه، سواء ظهر برفقة الإله أو كان بمفرده. ومخصصات الآلهة قد تكون من الحيوانات أو الطيور أو النباتات أو أشياء غير حية. على سبيل المثال يعد الغراب والذئب من مخصصات أبوللون.

المرفقات:كل ما يظهر برفقة الإله أو البطل بصفة اعتيادية ويساعد فى التعرف على هويته.

المتعلقات: هى كل ما يستعمله الآلهة أو يستعين به الأبطال من تيجان أو ملبوسات أو أدوات أو أسلحة أو عربات تميز شخصياتهم، على سبيل المثال يظهر هيفايستوس متوجا يركب حمارا، ويمسك بأدوات الحدادة، بينما تظهر أثينة فى لباس الحرب ممسكة بالترس والحربة، وترتدى خوذتها المميزة بالهولة والجريفين وبيجاسوس، وتحتمى بدرعها المعروف بالأيجيس.

المستلزمات: هى كل ما يظهر بالضرورة مع الإله أو البطل، ويشمل المخصصات والمتعلقات، ولزومية وجود هذه المخصصات أو المتعلقات أنها من الملامح الشخصية المميزة للإله أو البطل.

المجموعات والحشود: فى بعض الأحيان يكون العامل المساعد على تحديد الشخصية الأسطورية هو تواجدها بين غيرها من الشخصيات المرتبطة بها. فتظهر الشخصية كفرد ضمن مجموعة، على سبيل المثال تظهر الموسيات (شكل٢)، وربات الفصول (الهوراى) Horae (شكل٣)، والكوريتيس Kouretes (شكل٤)، والهيسبيريديات (شكل٥) والجورجونات (شكل٦) وغيرهم الكثير. يظهر كذلك الإله أو الإلهة بين زمرة من الحاشية والأتباع، الذين يساهم وجودهم فى تحديد الشخصية الرئيسية وطبيعة المشهد، على سبيل المثال يظهر ديونيسوس بين المايناديس أو الساتيروى أو السيلينوى (تصوير٢٧)، وأرتميس بين الحوريات المصاحبات لها (تصوير٢٨).

العري البطولي أو العري المثالي: هو مصطلح فى الدراسات الكلاسيكية، يستخدم لوصف توظيف العرى فى النحت الكلاسيكي للإشارة إلى أن الشخص المصور فى النحت هو في الواقع بطل أو نصف إله. وقد ينسحب المصطلح نفسه على الإناث مثل الذكور.

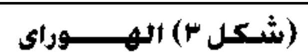
الاشكال المجنحة

ارتبطت الأجنحة بالشخصيات الخيرة والشريرة على حد سواء، فارتبطت بالآلهة التى تشخص المعانى المجردة، مثل هيبنوس وثاناتوس وإروس ونيكى وإوس، وارتبطت بالعديد من المسوخ أمثال بيجاسوس والهاربيات وميدوسا والهولة والجريفين وكير Ker.

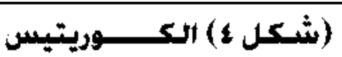
وتنطوى الأجنحة على تلميح بأن صاحبها يتمتع بالسرعة فى الانتقال، أو لديه القدرة على الطيران، أو يتسم بالخفة فى الحركة، أو ترمز إلى الارتفاع.

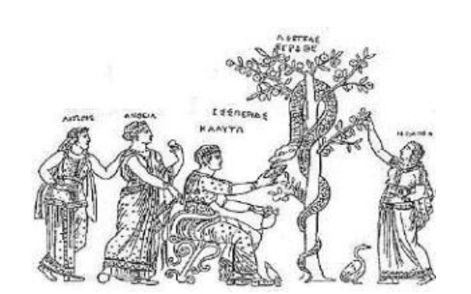


(شكل ٢) الموسيـــات

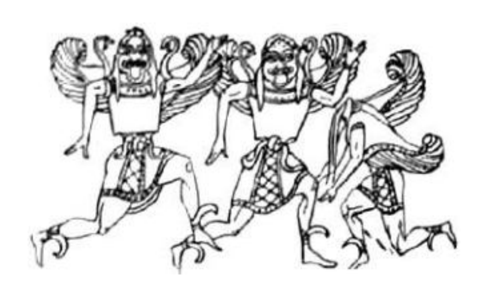

(شكل ٣) الهـــوراى




(شكل ٤) الكـــوريتيس



(شكل ٥) الهيسبيريديات



(شكل ٦) الجـــورجـــونات



(تصوير ٢٧)

ديونيسوس وحاشيته من السيلينوى والمايناديس

كراتير أثينية من الأشكال السوداء

(حوالى ٥٧٠ ق.م)

The J. Paul Getty Museum,
Malibu, California.



(تصوير ٢٨)

أرتميس بين حاشيتها من الحوريات

فسيفساء رومانية

القرن الثالث الميلادى

Museum of Suweida, Syria.

تصوير الآلهة الكبرى

زيـــــــوس



(شكل ٧)

شكّل تمثال زيوس الأوليمبى الذى نحته فيدياس النموذج الذى ألهم الفنانين اللاحقين، فقد كان يصور فى هيئة رجل كامل النضج، قوى البنية، ذى وجه صارم مهيب، وعينين نافذتين، تعلوهما جبهة عريضة بارزة، وكان يحيط بوجهه شعر كثيف متموج ولحية جعداء، وفيما عدا صوره البدائية فنادرا ما يكون عاريا. وهو يرتدى عادة رداء طويلا ويترك صدره وذراعه اليمنى عاريين. وجبهته يعلوها غالبا إكليلا من أوراق البلوط. وكان يظهر ممسكا بالصولجان، وأحيانا إلهة النصر (نيكى) فى يسراه والصاعقة فى يمناه ، والنسر عند قدميه. حيواناته المقدسة النسر والثور.

هـــــــيرا



(شكل ٨)

كانت تصور بوصفها امرأة شابة كاملة النضوج، ذات جمال عفيف وبالأحرى وجه صارم، يستر وجهها حجاب يخلع عليها نبلا ووقار وتحفظ، ترتدى رداء طويلا أو قميص (خيتون)، تظهر مكللة بإكليل أو قبعة مرتفعة اسطوانية الشكل تدعى Polos، تمسك بصولجان على رأسه ديك، ومعها ثمرة رمان، وبجوارها الطاووس. حيواناتها المقدسة العجول الصغيرة والأسود ومن الطيور الطاووس والوقواق والباشق وفرخ الأوز.

بوســــــيدون



(شكل ٩)

كان يصور فى هيئة رجل قوى، ذى لحية طويلة وشعر أجعد داكن اللون، عاريا أو يرتدى الثوب الطويل، ممسكا بالشوكة ذات الشعاب الثلاث، وثمرة الأناناس، وحوله الدولفين أو معه جواد أو ثور، التى هى نفسها حيواناته المقدسة، ويصور واقفا يطأ بقدميه على الأمواج أو يركب عربة تجرها كائنات بحرية وفى الأغلب أحصنة البحر.

ديمـــــيتر

كانت تصور فى هيئة امرأة ناضجة مهيبة القوام، عيناها ناعستان، شعرها مرسل على ظهرها بلا نظام، وأحيانا ترتدى وشاحا مطروحا للوراء، وترتدى الرداء الطويل، وغالبا ما تتوج بإكليل من سنابل القمح أو تاج مرتفع جدا، و وتمسك فى يدها المشعل أو الصولجان أو المنجل فى يدها اليسرى وأعواد القمح أو الخشخاش أو اللوتس أو قرن

(شكل ١٠)

الوفرة، وعرانيس الذرة فى يدها اليمنى، وتصور واقفة يصحبها أحيانا طفلان يلتصقان بصدرها وفى يد كل منهما قرن الوفرة، أوتركب عربة تجرها الثعابين المجنحة أو الأسود، حيواناتها المقدسة الخنازير والأفاعى.

هـــاديـــــس



(شكل ١١)

يصور - وبجواره زوجته برسيفونى أو بدونها- فى هيئة رجل ناضج بلحية كثة ومظهر صارم، يرتدى خوذة الإخفاء أو مطوق الجبين بإكليل من الأبنوس أو الكزبرة أو النرجس، ويرتدى الرداء الطويل، ممسكا صولجانه الأسود أو حربة أو مدراة أو مفاتيح أو قرن الخير، وبجواره كيربيروس، كلب العالم السفلى ذو الرؤوس الثلاث. ويصور جالسا على كرسى العرش الأبنوسى أو يركب مركبة تجرها أربعة خيول جموحة سوداء. وشجرته المقدسة هى شجرة السرو. ويضحى له بالنعاج السوداء مدارة الوجه للخلف.

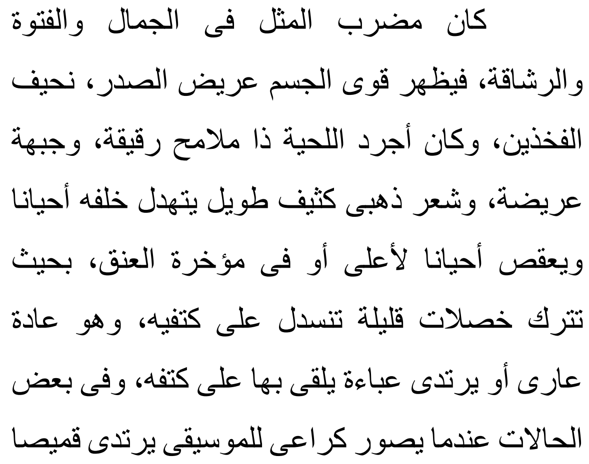
هيـــستـــيا



(شكل ١٢)

تصور فى هيئة سيدة ترتدى وشاحا وفى يدها اليمنى مشعل أو قنديل أو مشجب على شكل وعاء بمقبضين يسمى Capenduncula أو قرن الخير.

أبولـــــــون


(شكل ١٣)

كان مضرب المثل فى الجمال والفتوة والرشاقة، فيظهر قوى الجسم عريض الصدر، نحيف الفخذين، وكان أجرد اللحية ذا ملامح رقيقة، وجبهة عريضة، وشعر ذهبى كثيف طويل يتهدل خلفه أحيانا ويعقص أحيانا لأعلى أو فى مؤخرة العنق، بحيث تترك خصلات قليلة تنسدل على كتفيه، وهو عادة عارى أو يرتدى عباءة يلقى بها على كتفه، وفى بعض الحالات عندما يصور كراعى للموسيقى يرتدى قميصا طويلا فضفاضا مرخى الثنيات، أو كراعى للنبوءة يرتدى رداء الكهنة الطويل، أو كصياد يرتدى مئزرا تظهر منه خاصرته العارية، وكراعى للشفاء يقف الثعبان عند قدمه، وكإله للشمس يجلس فى عربة عسجدية تجرها الجياد المجنحة ترافقها ربات الفصول. ويصور عادة وهو يمسك فى يديه بالقوس وجعبة السهام أو عصا الراعى أو القيثارة أو يصاحبه كرسى النبوءة ثلاثى الأرجل، ويظهر مكللا بالغار أو الآس أو أغصان الزيتون. الحيوانات المرتبطة به هى الثعبان والغراب والفأر والنسر والذئب والبجعة والدلفين والجريفين والجرادة، ومن النباتات الغار والصفصاف والنخيل والزيتون.

أرتمـــــيس


(شكل ١٤)

تصور فى مظهر برى كعذراء شابة وحشية الجمال، شعرها معقوص فوق رأسها، ترتدى ثوبا قصيرا ينسدل قليلا أسفل الركبة أو فوقها بقليل وتنتعل صندلا مربوطا بسيور جلدية، تمسك فى يديها قوسها وجعبة سهامها، يصاحبها عادة الآيل أو الوعل أو كلب الصيد أو الدب أو الخنزير، وتظهر على العملات ممسكة بمشعل وتحيط برأسها النجوم والقمر أو متوجة بهلال. أو تصور- كما فى إفسوس- متوجة ويغطى جسدها رداء طويل عليه رؤوس الحيوانات، أو وهى عارية الصدر أحيانا، أو

مجنحة تمسك بحيوانات تتنوع فى كل مرة وهى صور من هيئتها القديمة الدالة على ترويضها للطبيعة وصلتها بالخصوبة.وكانت شجرة السرو مقدسة لها.

هيفايستوس

يصور بلحية وشعر أشعث ودميم بعض الشئ واكتافه قوية وعضلاته مفتولة. يرتدى رداء قصيرا يصل إلى ما فوق الركبة أو مغطى الصدر حتى الفخذين عارى الكتف الأيمن والذراع، وعلى رأسه قبعة مستديرة مدببة، ويمسك بيده اليمنى مطرقة وباليسرى كماشة أو سندان؛ ولأنه أعرج كان الفنانون يتلافون إظهار هذا العيب أو يصورونه يمتطى حمارا. حيواناته المقدسة كانت الحمار وكلب الحراسة وطائر الكركى.


(شكل ١٥)

أفـــروديـــتى

(شكل ١٦)

كانت تصور كشابة حسناء، مبتسمة عادة، عارية تماما أو شبه عارية، تبرز من بين الأمواج، أو تقف وقدمها فوق سلحفاة أو صدفة محار بحرية مروحية الشكل أو تمتطى فرس البحر ومعها حاشيتها من التريتونات والنيريديات، أو على عربة تجرها يمامتان أو بجعتان. وتمسك بالمرآة أو صندوق الحلى أو تفاحة، أو ترتدى قلادتها المعروفة أو تحتضن يمامة، ويصحبها فى العادة إروس حيواناتها المقدسة البجعة والدلفين والعصفور الدورى واليمامة والسنونو والأرنب والسلحفاة والكبش، ومن النباتات الآس والزيزفون والتفاح والخشخاش والرمان والعرعر.



آريس



(شكل ١٧)

يصور كرجل ملتحى أو بدون لحية، وجهه صارم، ضخم البنيان مفتول العضلات، مسلح بخوذة وحربة وترس أو عار أو يرتدى رداء بسيطا على كتفيه، أو وفى يده عصا القيادة أول المشعل المتقد، ويركب عربته الحربية التى تجرها الخيول. حيواناته المقدسة النسر والكلب والديك.

أثينة



(شكل ١٨)

كانت تصور جميلة جمالا غير متكلف، ومظهرها يغلب عليه النبل والوقار والجلال. طويلة القامة ترتدى ثوبا فضفاضا يصل إلى الأقدام، وعلى رأسها خوذة عليها تصوير لسفينكس والجريفين. وتمسك فى إحدى يديها رمحا، والأخرى تقف عليها إلهة النصر المجنحة (نيكى). ويصور بجوارها ترس ضخم وعلى صدرها الآيجيس عليه ميدوسا. وتصور جالسة وواقفة فى مظهر الحزم الخليق بإلهة محاربة. حيواناتها المقدسة الثعبان والبومة والديك ومن النباتات شجرة الزيتون.

هيرميس


(شكل ١٩)

يصور فى صورة شاب بهى الطلعة، بلحية مدببة أو بدون لحية، رشيق القوام، عار من الثياب أحيانا، أو مرتديا معطفا فوق كتفيه لا يكاد يغطى بدنه، وتبدو ملابسه فى وضع رفرفة دليلا على سرعته، تعلو رأسه قبعته المجنحة، ويلبس فى قدمه حذاء مجنحا، ويمسك بالصولجان أو العصا المجنحة، أو التى يلتف حولها ثعبانان. وأحيانا أخرى يصور فى يده سرة نقود وفى الأخرى غصن زيتون وعصا، وقلما يصور جالسا. كرست له النحلة والسلحفاة والديك ونوع خاص من السمك والرقم ٤ .

بيرسيفونى


(شكل ٢٠)

تصور عادة بجوار زوجها هاديس على عرش من الأبنوس ترتدى ملابس طويلة، ومعظم الأوقات تصور وهى تحمل مشعلا تخرج منه شعلة ممتزجة بدخان ضارب إلى السواد، أو تمسك فى يدها أحيانا النرجس أو الخشخاش أزهارها المقدسة. كما تصور وهى مختطفة بواسطة هاديس.

ديونيسوس


(شكل ٢١)

يصور عادة فى هيئة إله مخنث يقف موقف المتكاسل لا يغطى جسده سوى جلد حيوان مفترس يجمع خصلات شعره المنسدل من الخلف إكليل الكرم. أو يصور له سمات شاب ضاحك مبتهج، غير ملتحى عيونه سوداء، يتدلى شعره الأشقر الطويل ذو الضفائر المموجة على كتفيه، يمسك بإحدى يديه عنقودا من العنب أو قرنا مستخدم ككأس شراب، وباليد الأخرى عصا ملفوفة بأوراق الشجر وبالأشرطة Thyrsos، ويتوج رأسه إكليل الكرم أو اللبلاب أو التين. وتصوره الأعمال الفنية القديمة بلحية وثوب طويل فضفاض. ويصور كذلك وهو يركب عربة تجرها حيوانات مفترسة أو كائنات عجيبة مثل الكينتاوروى، ويسير عادة فى موكب، وأحيانا يصور مع أتباعه فى مركب محفوفا بالكرم. كرست له العنقاء والفهد والكرم واللبلاب والبلوط والصنوبر.

أما **الآلهة المجردة** والتى ترتبط عادة بالأساطير من ناحية النسب، وإن كان بعضها شارك فى القليل من الأساطير فتتميز إلى حد ما بالأجنحة، مثل إوس، إلهة الفجر، ونيكى، الإاهة النصر.


(شكل ٢٢) إوس


(شكل ٢٣) نيكى

المسوخ

يمكن تمييز المسوخ ببساطة من خلال تكوينها الجسمانى البسيط والمركب. ولذا سنركز فى المعلومات هنا بالأساس على وصف شكل المسخ أو الكائن فوق الطبيعى.

ثيران برونزية	Tauroi Khalikeoi	أربعة ثيران برونزية تنفث اللهيب. صنعها هيفايستوس للملك آييتيس Aeetes ملك كولخيس.
الكاليدونيات	Keledones	عذارى ذهبيات منشدات. صنعهن هيفايستوس لمعبد أبوللون في دلفى.
كلاب ذهبية وفضية	Kuones Khryseos Argyreos	اثنان من الكلاب أحدهما فضى والآخر ذهبى. صنعهما هيفايستوس للملك ألكينوس Alkinoos ملك الفاياكيين.
الخيول الكابيرية	Hippoi Kabririkoi	اثنان من الخيل صنعا من المعدن. ينفثان اللهيب. كانا مملوكين للإلهين الكابيروى.
تالوس	Talos	عملاق برونزى صنعه هيفايستوس للملكة يوروبى في كريت، كى يحرس حدود الجزيرة.
الأمفيسبيانيون	Amphisbainai	ثعابين صحراوية لها رأسان، واحدة عند كل طرف.
الباسيليسكات	Basiliskoi	ثعابين مميتة تقتل الشخص بمجرد أن تلمسه.
الثيران الأثيوبية	Tauroi Aithiopikoi	ثيران أفريقية عملاقة محصنة بجلود حمراء فولاذية.
كاتوبليبونات	Katoblepones	حيوانات أفريقية ذات أظلاف ولها رأس ينظر لأسفل عندما ترفعها قد تقتل البشر بالنظر إليها أو بأنفاسها المؤذية.
تنانين أثيوبية	Drakones Aithiopikoi	ثعابين أفريقية ضخمة.

ليوكروكوتات	Leukrokottai	حيوانات لها فك من العظام بدلا الأسنان. تستطيع أن تقلد أصوات البشر لتقتن فريستها.
البيجاسات الأثيوبية	Pegasoi Aithiopikoi	حصانان مجنحان من أثيوبيا. ينبت لكل منهما قرن واحد من الجبهة.
ساتيروى الجزر	Satyroi Nesioi	ساتيروى يشبهون القردة يسكنون جزر بالقرب من الساحل الأفريقي.
الهولات الأثيوبية	Sphinxes Aithiopikoi	أسود أفريقية برؤوس نساء.
النمل الهندى	Mymekes Indikoi	نمل عملاق يحرس حقول الآلهة في الصحراء الهندية.
وحوش البحر الهندية	Ketea Indikoi	وحوش بحرية لكل منها نصفان نصف حيوانى علوى ونصف لسمكة سفلى. النصف العلوى لدب أو أسد أو ثعلب أو كبش ، والنصف السفلى عبارة عن ذيل سمكة. يطلق أيضا على حوريات ماء ذات شعر شوكى.
التنانين الهندية	Drakones Indikoi	ثعابين هندية عملاقة تتغذى على الأفيال.
وحيدو القرن	Hippoi Monokerata	مجموعة من الخيول وحيدة القرن تعيش في الهند.
الديدان الهندية		ديدان بيضاء عملاقة تعيش في نهر الهند.
الثعابين المجنحة	Ophies Pteretoi	ثعابين ذوات أجنحة مريشة من منطقة الجزيرة العربية. كانت تحرس حقول أشجار المر.
طيور أريس	Ornithes Areioi	طيور تنشب سهام. كانت تحمى محراب أريس الأمازونى.
الطيور الاستيمفالية	Ornithes Stymphalides	طيور آكلة للبشر كانت تتردد على بحيرة استيمفالوس في أركاديا، صدر الأمر لهيراكليس بإبعادها عن المنطقة.

الخنزير الكاليدونى	Hus Kalydonios	خنزير دمر حقول كاليدونيا، أرسلته أرتميس كعقوبة، وقضى عليه ملياجروس.
الخنزير الكلازومى	Hus Kazomenaios	خنزير ضخم مجنح دمر جزيرة كلازوميناى.
الخنزير الكروميونى	Hus Krommyon	خنزير ضخم دمر منطقة كروميون. قتله البطل ثيسيوس.
الخنزير الإريمانثى	Hus Erymanthios	خنزير ضخم دمر حقول إريمانثوس وأمسك به هيراكليس.
الثور الكريتى	Tauros Kretaios	ثور ضخم صدرت الأوامر لهيراكليس للإمساك به.
ثور يوروبى	Tauros Europaios	الثور الذى حمل يوروبى من فينيقيا إلى كريت.
الثور الثعبان	Tauros Ophis	مسخ أسود الجلد. الجزء الأمامى منه لثور والخلفى لثعبان. قتل على يد تيتان البحر أيجايون Aegaeon أثناء حرب المردة (التياتن).
كينتاورات	Kentaurides	كينتاورات إناث. النصف العلوى حتى نهاية الجزع لنساء، والجزء السفلى لخيول عوضا عن الرجلين.
كينتاوروى ديونيسوس	Kentauroi Lamoi	كينتاوروى يخدمون الإله ديونيسوس.
الكينتاوروى القبرصيون	Kentauroi Kyprioi	عشيرة من الكينتاوروى يعيشون في جزيرة قبرص.
الكينتاوروى البيلوبونيسيون	Kentauroi Peloponnesioi	عشيرة أركادية من الكينتاوروى الذين قاتلوا هيراكليس على نبيذ فولوس.
الكينتاوروى الثيساليون	Kentauroi Thessalioi	عشيرة ماجنيسية من الكينتاوروى قاتلوا اللابيثيين (قبيلة من البشر) أثناء حفل زفاف الملك بيريثوس Pirithoos.

خيرون	Kheiron	كينتاوروس حكيم خالد كان معلما للعديد من الأبطال الإغريق.
يوريتون (١)	Euryton I	كينتاوروس ثيسالى حاول أن يختطف عروس الملك بيريثوس.
يوريتون (٢)	Euryton II	كينتاوروس بيلوبونيسى قتله هيراكليس.
الكينتاوروى البحريون	Ikhthyokentauroi	اثنان من الكينتاوروى البحريين هما بيثوس Bythos وأفوروس Aphoros الجزء العلوى لبشر والسفلى لحصان بحر.
نيسوس	Nessos	كينتاوروس ثيسالى كان يعمل كمعداوى بين ضفتى نهر يوينوس Euenos ، حاول الاعتداء على ديانيرا، فتصدى له زروجها هيراكليس وقتله.
فولوس	Pholos	كينتاوروس بيلوبونيسى تسبب بفتحه جرة نبيذ لمضايفة هيراكليس في نشوب قتال بين هيراكليس والكينتاوروى الطامعين في النبيذ.
كيربيروس	Kerberos	المسخ الذى يحرس بوابة العالم السفلى، له جسد كلب يخرج منه ثلاث رؤوس .
كيركوبيس	Kerkopes	اثنان من اللصوص يشبهون القردة كانا يعيشان في ليديا أمسك بهما هيراكليس، ثم تركهما بعد أن امتعه مزاحهما معه.
خيمايرا	Khimaira	مسخ له جسد أسد ينبت من ظهره رأس تيس وبدل الذيل رأس وجسد ثعبان.
كاريكينوس	Karkinos	سرطان بحر عملاق ساعد الهيدرا في قتالها ضد هيراكليس.
الوعل الكيرينيتى	Elaphos Kerynitis	وعل ذو قرنين ذهبيين صدر الأمر لهيراكليس بإحضاره.

الوعول الذهبية	Elaphoi khrysokeroi	خمسة وعول ذهبية خالدة ذوات قرون ذهبية مقدسة للإلهة أرتميس. كانت أربعة منها يجرون عربة الإلهة.
أخليس	Akhlys	قوة روحية تجسد البؤس، وهى جنية خضراء شاحبة ذات خدود تنزف دما، وعيون تزرف الدموع باستمرار، وأظافر طويلة، وشعر مترب.
إمبوسا	Empousa	قوة روحية دموية ذات شعر من اللهب، ولها ساق من البرونز، وقدماها حوافر أتان. تتنكر في هيئة امرأة جميلة لتغوى الرجال، حتى تتغذى على لحومهم ودمائهم.
يوريينوموس	Eurynomos	قوة روحية لها جلد أزرق داكن تأتى من العالم السفلى لتتغذى على الجثث.
كيريس	Keres	أرواح الموتى ذوات أجنحة سوداء، كانت تتردد على ساحات القتال وتتغذى على دماء القتلى. وتظهر قبيحة شاحبة لها مخالب في يديها وتصر بأسنانها.
ليموس	Limos	قوة روحية تجسد الجوع وهى كائن شره لها جلد سميك قاسى ومفاصل منتفخة.
ميليوى	Melinoe	روح شبحية من العالم السفلى تخرج لترعب البشر. أحد جانبي جسدها خليط ما بين الأسود والأزرق، والآخر أبيض عاجى.
زيلوس	Zelos	روح الغيرة، وهى جنية متوحشة تتغذى على الثعابين السامة، جسدها منكمش، وأسنانها سوداء وثدياها مغطيان بالسم الأخضر.
الكلب الذهبي	Kuon Khryseos	كلب صيد ذهبى أرسلته ريا ليحرس زيوس الطفل ومرضعته العنزة أمالثيا.





الكلب لايلابس	Kuon Lailaps	كلب قدر له دائما أن يمسك بفريسته أهداه زيوس ليوروبى في كريت.
الكلب اورثروس	Kuon Orthros	كلب له رأسان وذيل ثعبان كان يحرس قطيع جيريون، قتله هيراكليس.
كامبى	Kampe	أنثى تنين كانت تحرس العمالقة المحبوسين في العالم السفلى.
التنية بوينى	Drakaina Poine	أنثى تنين تفترس الأطفال، أرسلت من قبل أبوللون لمعاقبة أهل أرجوس.
التنية الاسكيثية	Drakaina Skythia	أنثى تنين اسكيثية أغوت هيراكليس وأنجبت منه ثلاثة أطفال.
إخيدنا (١)	Ekhidna I	أنثى تنين كيكلادية خالدة تزوجت تيفون وأنجبت منه سلالة مخيفة من الوحوش.
إخيدنا (٢)	Ekhidna II	حية متوحشة دمرت أرجوس.
سيباريس	Sybaris	روح لاميا Lamia افترست أهل فوكيس.
التنين الكولخى	Drakon Kolkhios	تنين كان يعيش في كولخيس ويحرس الجزة الذهبية.
لادون التنين الهيسبرى	Ladon Drakon Hesperia	تنين ضخم كان يحرس التفاحات الذهبية التى ترعاها الهيسبيريديات.
التنين الليدى	Drakon Maionios	تنين هاجم ليديا قتله العملاق داماسين Damasen.
التنين الطيبى	Drakon Ismenios	تنين طيبى متوحش قتله كادموس. نبت من الأرض عن طريق استخدام أسنانه كبذور مقاتلين مدججين بالسلاح.
التنين الثيسبى	Drakon Thespiakos	تنين هدد مدينة ثيسبيا.

تنانين ميديا		اثنان من التنانين المجنحة جرا عربة ميديا إلى هيليوس.
التنانين الطروادية	Drakones Troiades	ثعبانان بحر ضخمان شرسان أرسلهما بوسيدون أو أثينة للقضاء على العراف لاوكون Laokoon.
بيثون	Python	حية متوحشة ضخمة كانت تحرس معبد دلفى.
النسر القوقازى	Aetios Kaukasios	نسر قوقازى عملاق كان يتغذى على كبد اليتان بروميثيوس وهو مقيدا.
أسماك أفروديتى	Ikhthyes	سمكتان كبيرتان حملتا الربة أفروديتى للشاطئ فور ولادتها من زبد البحر.
الثعلب التيوميسى	Alopex Teumesios	ثعلب عملاق دمر مملكة طيبة وافترس أطفالها.
العمالقة	Gigantes	سلالة من الكائنات ناسوتية ذات أحجام مهولة وعادة متوحشين.
أجريوس وأوريوس	Agrios and Oreios	اثنان من العمالقة آكلى لحوم البشر. كانا نصفهما العلوى آدمى والسفلى لدببة.
ألكيونيوس	Alkyoneus	ملك العمالقة. الذى يحتفظ بميزة الخلود طالما لم يغادر أرض موطنه في باللينى Pallene. جرحه هيراكليس وسحبه خارج وطنه ليضعفه ويضمن موته.
ألويداى	Aloidai	توأمان عملاقان حاولا أن يقتحما الأوليمبوس عن طريق رفع ثلاثة جبال فوق بعضها البعض على شكل كومة كبيرة. فأنزلت الآلهة بهم عقوبة الموت.
أنتايوس	Antaios	عملاق كان يظهر على سواحل ليبيا ويصارع المسافرين حتى الموت يستمد قوته من الأرض. قضى عليه هيراكليس.

أرجوس بانوبتيس	Argos Panoptes	عملاق ضخم تنتشر العيون على كامل جسده كان لا يغيب عن عيونه شيء، أمرته هيرا أن يحرس إيو، وقد قضى عليه هيرميس.
كاكوس	Kakos	عملاق متوحش كان ينفث النيران، قضى عليه هيراكليس.
الكيكلوبيس الكبار	Kyklopes	ثلاثة عمالقة لكل واحد منهم عين واحدة في رأسه. كانوا يصنعون أسلحة الآلهة.
الكيكلوبيس الصغار	Kyklopes	عشيرة من العمالقة لكل منهم عين واحدة في رأسه. كانوا من آكلي لحوم البشر. وكانوا يرعون قطعان من الماشية على جزيرة صقلية.
إخيدناديس	Ekhidnades	عملاق له أرجل ثعبانية قتله آريس.
إنكيلادوس	Enkelados	عملاق ينفث اللهب دفنته أثينة تحت جبل إتنا Etna.
جيجينيس	Gegenees	عشيرة من العمالقة الميسين عددهم ستة قتلهم بحارة السفينة أرجوس.
جيريون	Geryon	عملاق مجنح له ثلاثة أجساد قتله هيراكليس.
المائة عملاق	Gigantes Heka	مائة عملاق من فليجرا Phlegra شنوا حربا على الآلهة، كان يقودهم ألكيونيوس وبورفيريون وإنكيلادوس.
ذوو المائة يد	Hekatonkheires	عمالقة لهم مائة يد وخمسون رأس كانوا يحرسون أبواب الجحيم.
العمالقة الهيبربوريون	Giagantes Hyperboreios	ثلاثة عمالقة أبناء بورياس إله رياح الشمال كانوا كهنة خالدين لعشيرة الهيبربوريين المعروفة.
لايستريجونيس	Laistrygones	عشيرة من آكلي لحوم البشر.

أوريون	Orion	عملاق ى الطلعة كانت لديه قدرة السير على الماء.
بوليفيموس	Polyphemos	أعظم الكيكلوبيس الصغار شأنا. قام أوديسيوس ورفاقه بفقأ عينه.
تيتيوس	Tityos	العملاق الذى حاول أن يغتصب الإلهة ليتو وقدر أرسل ليقضى عقوبة أبدية في العالم السفلى.
تيفون	Typhoeus	ابن الأرض، مسخ عملاق له جسد بشرى، وبدلا من الأرجل تنبثق من جذعه مئات الثعابين السامة الملتوية. قاتل الآلهة وأفزعهم، وقضى عليه زيوس.
الجورجونات	Gorgones	ثلاث أخوات أسطوريات سيثنو Sethno، ويوريالى Euryale وميدوسا، بشعر من ثعابين ومظهر مرعب ومن ينظر اليهن يتحول إلى حجر.
الجرايای	Graiai	ثلاث أخوات يتبادلن عين واحدة للرؤية وسن واحدة للاكل، أسماؤهن هى دينو، وإنيو وبيمفريدو.
الجريفينات	Grypes	كائنات مسخية لها رأس وأجنحة نسر وجسد أسد. كانت تحرس الذهب في اقصى شمال الجبال الشرقية.
الهاربيات	Harpyai	مسوخ أنثوية،كن يصورن في هيئة طيور بوجوه نساء.
هيباليكتريون		مسخ مجهول الأسطورة له جسد نصفه الأمامى لحصان والخلفى لديك.
هيبوكامبيوى	Hippokampoi	مسخ بحرى نصفه العلوى لحصان والسفلى لسمكة، يشبه حصان البحر بعض الشئ.

أريون	Areion	حصان أدراستوس الخالد
باليوس واكسانثوس	Balios And Xanthos	حصانا أخيليوس الخالدان.
خيول أريس	Hippoi Areioi	أربعة خيول ينفثون اللهب كانوا يجرون عربة أريس.
خيول ديوميديس	Hippoi Diomedios	أربعة خيول آكلة لحوم بشر كانوا مملوكين لملك ثراكيا ديوميديس. صدرت الأوامر لهيراكليس أن يحضرهم.
الخيول الطروادية	Hippoi Troiades	قطيع من الخيول الخالدة كانت ملك ملوك طروادة المتعاقبين.
هيدرا	Hydra	مسخ ثعباني له جسد ثعبان تخرج من تسع رؤوس كلما قطعت رأس خرج منها رأسان ومن بينها رأس واحدة خالدة، قضى عليه هيراكليس بمعاونة ابن أخيه إيولاوس.
أسد نيميا	Leon Nemeios	أسد ضخم شرس هدد سكان نيميا قضى عليه هيراكليس.
مانتيخوراس	Mantikhoras	وحش مجنح فارسى برأس بشرى وجسد أسد وذيل مدبب.
كيكروبس		أول ملوك أثينة كان لديه عوضا عن رجليه النصف الخلفى لثعبان أو ثعبانين.
سبارتوى	Spartoi	جنس من المقاتلين أبناء الأرض، الذين بزغوا من الأرض مسلحين ومتأهبين للقتال وكانوا نتاج بذور عبارة عن أسنان تنين.
ميدوسا		إحدى الجورجونات وهى امرأة مجنحة ذات وجه مخيف تنبت منه الحيات.
الشعوب العجيبة		سلالات من البشر ذوو الهيئة الغريبة الذين كان يعتقد أنهم يسكنون في مناطق غير مأهولة

		من البشر العاديين أو أماكن يصعب الوصول إليها دون مشقة.
مونوماتوى وأريماسبوى	Monomatoi, Arimaspoi	عشيرة من البشر أفرادها ذوو عين واحدة حاربوا الجريفينات ذوى رؤوس النسور من أجل الحصول على الذهب الذى يحرسونه.
ارتاباتيتاى	Artabatitai	عشيرة أفريقية من البشر لهم أربعة رجول.
أستوموى	Astomoi	عشيرة أفرادها يغطى الشعر أجسادهم وليس لهم أفواه وكانوا يتغذون على أريج الزهور.
بليمياى وستيموفثايموى	Blemmyai, Stemophthaimoi	عشيرة أفريقية من بشر بدون رؤوس ووجوههم موجودة على صدورهم.
كالينجوى	Kalingoi	عشيرة هندية قصيرة العمر، حيث يصل المرء فيها للنضج وهو في الخامسة من عمره ويموتون في الثامنة من العمر.
خروماندای	Khromandai	عشيرة هندية يغطى الشعر أجسادهم، لهم أسنان كلاب وصرخات مفزعة عوضا عن الكلام.
هيميكينيس، كينوكيفالوى	Hemikunes, Kunokephaloi	عشيرة أفريقية من رجال لهم رؤوس كلاب.
جورجاديس	Gorgades	عشيرة أفريقية يغطى الشعر فيها أجساد النساء بالكامل.
هيبوبوديس	Hippopodes	عشيرة من الشمال الأوربي لهم أرجل خيول.
ماكروبوى	Makroboi	عشائر هندية طويلة العمر لا تمسهم الشيخوخة.
ماكروكيفالوى	Makrokephaloi	عشيرة من الرجال الأفارقة لهم رؤوس طويلة وممدة.

ماندوى	Mandoi	جنس هندى تتخعد بشرتهم ويشيخون بمجرد أن يولدوا.
نيلوى	Nuloi	شعب أفريقى لهم أقدام معكوسة للخلف وفي كل قدم ثمانية أصابع.
بانداى	Pandai	عشيرة هندية ذات عمر مديد، لهم أذان كبيرة جدا، وثمانية أصابع في كل يد وكل قدم وشعر أبيض يغطى أجسادهم، ويتحول هذا الشعر إلى الأسود كلما تقدموا في العمر.
بانوتيوى	Panotioi	عشيرة من الرجال الشماليين ذوو بنية ضخمة وأذان طويلة.
بيجمايوى	Pygmaioi	عشيرة أفريقية طول أفرادها قدم ونصف القدم، يركبون الماعز في معركتهم ضد طيور الكركى.
سكيابوديس، ستيجانوبوديس	Skiapodes, Steganopodes	عشيرة من الليبيين ذوو الرجل الواحدة كانوا يستخدمون أقدامهم الضخمة كمظلة لاتقاء حرارة شمس الظهيرة.
سيكيريتاى	Sikiritai	جنس هندى لهم فتحات أنف تشبه أنوف الثعابين عوضا عن أنوفهم وارجل متقوسة ثعبانية الشكل.
ستروثوبوديس	Strouthopodes	عشيرة هندية يصل حجم أقدامهم إلى ثماني عشر بوصة، بينما أقدام نسائهم تشبه أقدام العصافير.
مينوتاوروس	Minotaurus	مسخ نتاج لقاء جنسى لبشرية مع ثور، يظهر بجسد آدمى ورأس ثور.
نياديس	Neades	حيوانات ضخمة تستوطن جزيرة ساموس كان لهم زئير كفيل بأن يشق الأرض.
سيربوتاى	Syrbotai	عشيرة أفريقية تبلغ أطوالهم حوالى اثنى عشر قدما.

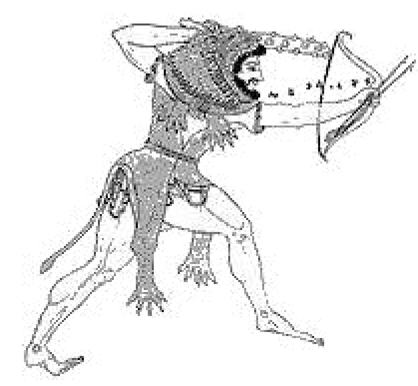
البانات	Panes	عشيرة من أرواح الطبيعة لهم رؤوس وجذوع رجال، وأرجل وذيول ماعز، وملامح وجه عنزية وقرنا جدى فوق رؤوسهم.
أيجيبان	Aigipan	نصف إله الجزء الأمامى لجدى والجزء الخلفى عبارة عن ذيل سمكة.
بان	Pan	إله له رجلا جدى وقرناه، ويعد إله الرعاة والقطعان.
بيجاسوس	Pegasos	حصان مجنح امتطاه البطل بلليروفون ليقضى على خيمايرا.
فاسما	Phasma	أشباح أو أطياف تتردد على الأحياء. بعضها يكون مادى في مظهره، حيث يحتفظون بأجسادهم الطبيعية، أشباح أخرى عبارة عن أرواح دون أجساد.
فيلينيون	Philinnion	امرأة مقدونية ميتة قامت من قبرها في ليلة، وتتردد في صورة ضيف جميل الطلة على والديها ومن المحتمل أنها كانت لاميا Lamia (مصاصة دماء).
بوليكريتوس	Polykritos	رجل ميت قام من قبره والتهم ابنه حى.
لامياى	Lamiai	أرواح دموية تفترس الشباب بعد أن تتنكر في هيئة امرأة حسناء وتشرب دماءهم.
لاميا الكورينثية	Lamia Korinthia	لاميا من مصاصى الدماء تتنكر في هيئة امرأة فينيقية ثرية لتغوى الشباب وتشرب دماءهم.
لاميا الليبية	Lamia Libys	روح ليبية مصاصة دماء تفترس الأطفال، يمكنها أن تقتلع عينيها بيديها.
تاراكسيبوى	Taraxippoi	أرواح مروعة للخيول أو أشباح تتردد على مضمار الخيل في أوليمبيا ونيميا.

فوينكس	Phoinix	طائر ذهبي يميل للحمرة ريشه يتألق في ضوء الشمس.
الكبش ذو الجزة الذهبية	Krios Khrysomallos	كبش يطير ويتكلم وله جزة ذهبية. أنقذ الطفلين فريكسوس وهيللى من التضحية بهما للآلهة.
آلهة الأنهار وأرواحها		آلهة الأنهار تظهر في صورة بشر لهم ذيل سمكة ملتوى عوضا عن أرجلهم، ويعلو جبهتهم قرنا ثور، أو يظهرون في صورة ثيران لها رؤوس بشرية يعلوها قرنان.
أخيلووس	Acheloos	إله نهر إيتولى صارعه هيراكليس وكسر قرنه.
ساتيروى	Satyroi	عشيرة من أرواح الطبيعة لأفرادها أجساد بشر وذيول خيول وأنوف فطساء وأذان حمر.
الساتير الأثيوبى	Satyros Aithiopikos	طيف ساتير دمر مدينة أفريقية.
الساتير الليمنى	Satyros Lemnios	ساتير عاشر امرأة من جزيرة ليمنوس.
السيلينوى	Seilenoi	نسل الساتيروى الأكبر سنا لهم أجساد رجال مسنين بانوف فطساء وذول جياد وأذان حمر.
سكوربيوس	Skorpios	عقرب عملاق أرسل من قبل جايا لقتل العملاق أوريون.
آلهة البحر وأرواحه		العديد من آلهة البحر يظهرون في صورة شباب بذيل سمك.
خاريبديس	Kharybdis	وحش بحرى ليس له شكل مميز.
دلفين	Delphin	دولفين خالد تابع لبوسيدون.
يورينومى	Eurynome	إلاهة تشبه حورية البحر لها ذيل سمكة.
جلاوكوس	Glaukos	إله بحر له ذيل سمكة ولون جلده أزرق وشعره أخضر.

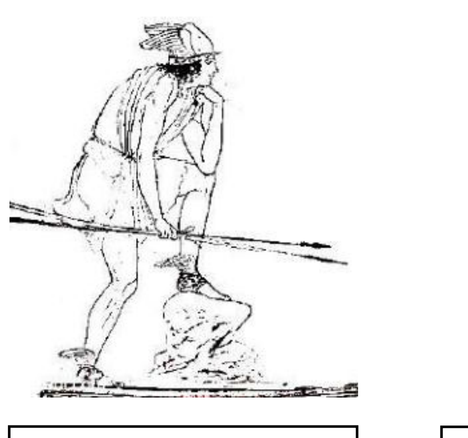
نيريوس	Nereus	إله بحر كبير السن له ذيل سمكة.
سكيللا	Skylla	وحش بحري، نصفه امرأة ونصفه سمكة، تنمو من وسطها رؤوس كلاب.
تيلخينيس	Telkhines	أرواح بحر لهم رؤوس كلاب وزعانف كلاب بحر بدلا من الأيدى.
تريتون	Triton	إله بحر له ذيل سمكة أو اثنين بدلا من الأرجل.
وحوش البحر	Ketea	سلالة من تنانين البحر العملاقة.
سكولوبيندرا	Skolopendra	وحش بحر عملاق من الإناث لها شعر منسد من فتحات أنفها وذيل جراد بحر وصفين من الأرجل على كلا الجانبين.
وحش البحر الأثيوبي	Ketos Aithiopios	وحش بحر عبارة عن سمكة ضخمة متوحشة؛ قتله برسيوس.
وحش البحر الطروادى	Ketos Troios	وحش بحر. عبارة عن سمكة ضخمة متوحشة هاجم طروادة قتله هيراكليس.
ماشية ذهبية	Melai Khrysioi	قطيع عنيف من الماشية وبه سم زعاف وجزته ذهبية.
السيرينيات	Seirenes	ثلاثة وحوش بحر إناث مجنحات كانت أغانيهن ذات فتنة لا تقاوم تغوى البحارة وتسحرهم حتى تسوقهم لحتفهم كانت لهن رؤوس (أو رؤوس وجذوع) نساء وباقى أجسادهن لطيور.
سفينكس	Sphinx	وحش طيبى برأس يدة وجسد لبوءة.
السلحفاة العملاقة		السلحفاة العملاقة كانت تنقض على البشر وتلقيهم في البحر بتحريض من قاطع الطريق سكيرون Skiron.

الأبـــطـــال

يُميز بعض الأبطال بالأدوات (فى العادة معدات قتالية)، مثل هراوة هيراكليس أو قوسه وسهامه، وسيف ثيسيوس أو هراوته (أنحف من هراوة هيراكليس). بينما تكون الملابس والأردية هى العلامة المميزة للبطل، مثل ارتداء بيرسيوس للقبعة المجنحة والنعلين المجنحين، أو جلد الأسد الذى يرتديه هيراكليس أو يحمله، أو خلاميس ثيسيوس. وأحيانا كثيرة يصور البطل فى حجم أكبر من المحيطين به من البشر الفانين، مثل تصوير ثيسيوس بحجم أكبر بعد قضائه على المينوتاوروس.



(شكل ٢٤) هيراكليس



(شكل ٢٥) بيرسيوس



(شكل ٢٦)
ثيسيوس مع الهراوة



(شكل ٢٧)
ثيسيوس مع السيف

الفصل السابع

مفاتيح تلاؤم التصويرات الفنية مع الروايات الأسطورية

تعتبر الأسطورة الإغريقية أبعد ما تكون عن كونها حكايات مبهجة أو مرحة، كما قد يعتقد الكثيرون، إذ تعد من أبرز سمات الأساطير الإغريقية أنها تبتعد كل البعد عن سرد القصص التى تدخل السرور والبهجة على النفس، فى حين نجدها مزدحمة بالكثير من القصص التى تبعث على الأسى والحزن. ومن أمثلة ذلك حكاية الحرب الطروادية، التى تحتوى على مشهدين قاسيين يتعلق كلاهما بالتضحية بفتاة شابة عذراء، لم ترتكب جريرة. المشهد الأول: عندما اجتمعت قوى الإغريق المتحدة تحت قيادة الملك القوى أجاممنون، وكانوا يستعدون للإبحار عبر البحر الإيجى لمهاجمة مدينة طروادة، إلا أنهم وجدوا أمامهم عائقا كبيرا، حيث لم تكن الرياح بالقوة الكافية التى تسمح بالإبحار. ألهمهم الوحى أن التغلب على هذا العائق لن يتم إلا بالتضحية للإلاهة أرتميس بابنة أجاممنون، العذراء إيفيجينيا Iphigeneia. وما إن تمت التضحية بالفتاة؛ حتى تمكنت الحملة من الإبحار، واستطاعت أن تحاصر المدينة بنجاح. المشهد الثانى: بعد سقوط طروادة وذبح ملكها، كان هناك مأزق أخير مروع حتى يتمكن الإغريق المنتصرون من العودة إلى الوطن. ويتمثل هذا المأزق فى شبح البطل أخيليوس، الذى طالب ببوليكسينا Polyxena، ابنة برياموس ملك طروادة المهزوم، كجائزة له. وبالفعل تمت التضحية بالفتاة، وأبحر الإغريق بعيدا فى طريق عودتهم إلى الوطن.

وإذا حاولنا تتبع الموقفين السابقين من حيث تصويرهما فى الفن، فسنجد من ناحية نوع من الاختلاف، ومن ناحية أخرى قدر من التنوع فى استخدام الأدوات، التى تجعل من السهولة بمكان التعرف على المشهد المصور بحسب رؤية كل فنان. فقد حفظت لنا إحدى حوائط مدينة بومبى مشهدا رومانيا يصور فتاة نصفها الأعلى عارى، وقد حملها رجلان. الفتاة ترفع ذراعها بشكل مثير للشفقة، بينما تنظر بعينيها إلى السماء. على الجانب الأيمن من التصوير يقف كاهن مكلل بالغار، يبدو عليه القلق، يرفع يده اليمنى إلى ذقنه، بينما يمسك بيده اليسرى سيفا، بالشكل الذى يوحى أنه يستعد لإجراء الطقوس الدينية (تصوير٢٩). إن تصوير السيف دلالة على أن التضحية أمر لا خلاف عليه، وأن الفتاة هى الضحية.

على حين أن هناك أمفورا أتيكية الصنع تصور المشهد السابق بشكل أكثر وضوحا وأشد قسوة؛ إذ تصور فتاة تمت بالفعل التضحية بها. يظهر جسدها النحيل يحمله ثلاثة من المحاربين، بينما ينحر عنقها محارب رابع، ليتدفق الدم منه بغزارة (تصوير ٣٠).

كيف يمكننا أن نتعرف على شخصية هاتين الضحيتين من خلال هذين العملين السابقين ؟

يمكن لمدقق النظر ملاحظة أن المشهدين يحتويان على مفاتيح تساعد على التعرف على الأسطورة المصورة، وتحديدها. فى أعلى المشهد وتحديدا فى الجانب الأيمن من السماء على التصوير الرومانى (تصوير٢٩)، نرى الإلهة أرتميس تبزغ من بين السحب، وقد أمكن التعرف على شخصيتها بسهولة من خلال القوس الذى تحمله. تصور أرتميس قبالة إحدى الحوريات المصورة فى الجهة اليسرى، والتى تظهر من بين السحب حاملة غزالة. وطبقا لإحدى الروايات الخاصة بهذه الأسطورة قامت أرتميس فى اللحظات الأخيرة بفداء إيفيجينيا بغزالة، حيث أرسلتها بخفة وبشكل معجز بعيدا عن المكان، لتظهر بوصفها كاهنة فى معبد بجزيرة التاوريين Taurians. يحدد لنا وجود غزالة فى السماء كى تحل محل العذراء المحمولة إلى المذبح شخصية الضحية. فلابد أنها إيفيجينيا، فليس ثمة إنقاذ تم تقديمه فى الدقائق الأخيرة، كى يفتدى بوليكسينا سيئة الحظ، وبالتالي لا مجال للخلط هنا بين الشخصيتين.

الضحية المصورة على الأمفورا الأتيكية (تصوير٣٠) يمكن التعرف عليها بسهولة؛ لأن اسمها منقوش أعلى رأسها. إنها بوليكسينا، ومن يتولى ذبحها هو نيوبتوليموس ابن أخيليوس، المنقوش اسمه كحال كل المشاركين فى هذا المشهد. ونلاحظ أن النقوش واضحة بشكل لافت للنظر، وهى عادة وسيلة فعالة للتعرف على المشهد الأسطورى المصور، دونما أدنى خلط أو التباس.

وإذا عدنا مرة أخرى إلى تصوير التضحية بإيفيجينيا، فسنجد أن تصوير الغزالة وحدها كفيل بأن يحدد شخصية إيفيجينيا المصورة على إناء الكراتير، الذى صنع بأيادى إغريقية فى جنوب إيطاليا. يظهر على هذا الإناء- فى المنتصف- مذبح، يقف خلفه رجل على وشك تقديم أضحية، وقد حمل سكينا فى اتجاه فتاة تتقدم وحدها ببطء، والتى تقف خلفها

غزالة. هناك شخصيات أخرى تحيط بالمشهد الرئيسى، حيث تنظر أرتميس فى الجهة اليمنى العلوية وهى على وشك تدبير عملية تبديل الفتاة بالغزالة. على الجهة اليسرى من المشهد يقف الإله أبوللون، ليس بوصفه مشاركا فى الأسطورة، وإنما بوصفه توأم أرتميس؛ إذ غالبا ما يتشارك التوأمان فى التصوير دون أن يكون للآخر صلة بالأحداث. وعلى الجهة اليسرى السفلية يقف شاب يساعد فى عملية التضحية، وفى أقصى الجهة اليسرى تقف امرأة يصعب الاستدلال على شخصيتها (تصوير ٣١).

ومما يبدو جليا، من التصويرات السابقة، أن إيفيجينيا تظهر على الرسم الحائطى الرومانى وهى محتجة على فكرة التضحية بها، على حين تظهر على إناء الكراتير وهى تتقدم بنوع من الاستسلام والتسليم بالأمر الواقع. ولعل مثل هذه التصويرات تردد صدى بعض الروايات الأسطورية، فهناك روايتان مختلفتان حول كيفية ملاقاة إيفيجينيا لمصيرها. فالرواية الأولى تذكر أنه تم اقتياد إيفيجينيا بالقوة لتتم التضحية بها. هذه النهاية تستدعى للذاكرة مسرحية أيسخيلوس التراجيدية "أجاممنون"، حينما تذكرنا الجوقة أنه كى تهب رياح مناسبة تقل القوات إلى طروادة، تم إقتياد الفتاة بشكل قاسى ووحشى مثل الحيوان، الذى يسوقه قدره إلى المذبح:

"توسلاتها إلى أبيها، ونحيبها، وحتى شبابها العذرى

لم يكن لهم أية قيمة فى نظر

المحاربين المتعطشين للحرب.

(بدأت الطقوس)

الأب، الكاهن والملك، بعد أن أقام صلواته

أعطى الإشارة للحاضرين كى يرفعوها-

وكأنها شاة- فوق المذبح

ورمقت القائمين على التضحية

بنظرات، جديرة بالشفقة، تلقى بسهام من الأسى.... "

(Aesch., Ag., 227-243)

وفقا لمعالجة تراجيدية أخرى، ارتعدت إيفيجينيا، فى البداية، عندما عرفت المصير الذى ينتظرها، لكنها قررت أن تتقبله وتسلم به. هذا التقبل، غير المتوقع، للأمر يصوره لنا يوريبيديس من خلال مسرحية "إيفيجينيا فى أوليس"، حيث يقول:

"لقد اعتزمت أن أموت، وسوف أفعل هذا بفخار شديد

إن كل بلاد اليونان تعتمد علىّ،

عشرة ألاف رجل مسلحون بالدروع، عشرة ألاف رجل يمسكون

بالمجاديف فى أيديهم.

هل تصبح حياتى المفردة عائقا أمام كل هذا؟

إذا كانت أرتميس قد رغبت فى ان تأخذ جسدى، فهل

أكون أنا، المرأة الفانية، عائقا أمام الإلهة؟

أأعترض على الإلهة؟ لن يحدث هذا. سأقدم جسدى لبلاد اليونان.

ضحوا بى، حاصروا طروادة. سوف تكون هذه نهايتى."

(Eur., Iph., 1375-1399)

كان فى إمكان الفنانين اختيار أيا من الروايتين لتصويرها. لقد تتبع الفنان الذى صور مشهد إناء الكراتير خطى يوريبيديس فى المعالجة، حيث أظهر لنا إيفيجينيا وهى تتقدم تجاه المذبح بكبرياء رصين. أما التصوير الرومانى فقد فضل رواية أيسخيلوس القاسية، وبالتالى صور لنا إيفيجينيا كضحية ترتعد بين القبضة المحكمة لرجلين يحملانها. ومما تجدر الإشارة إليه أن التصوير الرومانى مستوحى من عمل فنى إغريقى مفقود، تم

تصويره بواسطة فنان إغريقى شهير يدعى تيمانثيس Timanthes. وقد وصف الكاتب الرومانى بلينى الأكبر (القرن الأول الميلادى) هذا العمل المفقود، حيث يذكر أن تيمانثيس صور كل المحيطين بإيفيجينيا وعلامات الأسى والحزن تبدو واضحة على وجوههم، لكن عندما جاء ليصور أجاممنون، والد الضحية، فضل أن يجعله يخفى وجهه فى عباءته؛ لأنه عجز عن التعبير بالتصوير، الذى يستطيع أن يُظهر بقدر كاف مدى معاناة أجاممنون. لذا فإن إخفاء وجه أجاممنون يطلق العنان لخيال المشاهد، كى يتخيل بحرية مدى معاناة وحزن أجاممنون، فمهما كانت براعة الفنان، فإنه لن يستطيع أن يعبر بصدق وواقعية عما يعانيه الأب المكلوم.

وعلى الرغم من أن تيمانثيس صوّر إيفيجينيا وهى تستقبل مصيرها بهدوء، وفقا لرواية يوريبيديس، إلا أن التصوير الرومانى اختار المشهد العنيف الذى رواه أيسخيلوس، مع اختياره لفكرة تيمانثيس فى تصوير أجاممنون. وربما يبدو اختيار العنف فى التصوير منحى يناسب طبيعة الشعب الرومانى المحارب ذا السلوك الخشن القاسى. خلاصة القول يعد تصوير الغزالة والإلاهة أرتميس، بالإضافة لتصوير أجاممنون محجوب الوجه، مع وجود وصف لعمل تيمانثيس المفقود كل هذه الأمور تعد مفاتيح تساعد على فهم المشهد الأسطورى المصور الخاص بإيفيجينيا.

يصور أحد الأعمال الفنية مذبحا رومانيا أسطوانى الشكل (تصوير٣٢)، مزخرفا بنحت يصور فتاة تقف بمفردها فى مواجهة رجل يقص خصلة من شعرها. وقبل أن تتم التضحية بالحيوان المخصص للأضحية، يتم قص غرته ووضعها على المذبح. هذا الطقس الذى تمت ممارسته على الفتاة، وكذلك على الحيوان المضحى به، يخبرنا بوضوح ماذا سوف يحدث. لا توجد غزالة، ولا تصوير لأرتميس. **فهل يمكن تحديد شخصية هذه الفتاة التى تبدو مذعنة لما يحدث لها بوصفها إيفيجينيا؟**. تأتى الإجابة بالطبع نفيا. إنها يمكن أن تكون، على الأرجح، بوليكسينا؛ إذ جرت العادة على تصويرها بطريقتين. فبينما تصورها الأمفورا الأتيكية (تصوير٣٠) وهى محمولة بالقوة إلى المذبح، نجد تصويرات أخرى تصورها وهى فى قمة الإذعان والرضوخ التام، كما يصفها يوريبيديس فى مسرحية "هيكوبى". أما الشخص، الذى بدا وهو يخفى وجهه فى عباءته فلابد أنه برياموس، والد



بوليكسينا، وعلى ما يبدو أيضا أن ابتكار تيمانثيس فيما يخص تصوير إيفيجينيا قد ألقى بظله على الفنان هنا فى تصوير بوليكسينا.

وهكذا فبمجرد أن يعرف المرء أسطورة التضحية بكل من إيفيجينيا وبوليكسينا، مع معرفة مختلف الروايات والطرق الشائعة فى التصوير، مع ملاحظة المفاتيح السابقة، يصبح من السهل عليه التعرف على المشهد الأسطورى المقصود، وتحديد أيا من الفتاتين المراد تصويرها.

غير أن هناك إناء إتروسكى يصور لنا فتاة يحملها أحد المحاربين إلى مذبح. يقف قبالة هذا المذبح محارب آخر يحمل سيفا، وينتظر الفتاة (تصوير٣٣). المشهد ليس به أية دلالات أو مفاتيح تجعلنا نقطع أى الفتاتين هى المعنية بالتصوير، ولهذا فإما أن نجزم بأننا لا نعرف، وإما أن نرجح أنه مشهد مأخوذ من رواية لم تصلنا ولا نعرف عنها شيئا.

يعد حل شفرة الأشكال الفنية المصورة، وإيجاد صلة بينها وبين الأسطورة أمرا شديد التعقيد، على عكس ما قد يبدو للوهلة الأولى. ذلك أن الأسطورة نادرا ما تستقر على رواية بعينها، بل هى مادة مرنة يمكن إعادة التفكير فيها، والتغيير فى أحداثها من حين إلى آخر. فقبل أن يتم كتابتها بوقت طويل، كانت الأساطير تلقى شفاهة للمستمع الشغوف، وللأطفال فى المنازل، وللناضجين فى الاحتفالات العامة أو الحفلات الخاصة. وما من شك أن إعادة الرواية أو السرد يتسبب فى تغيير أحداث بعض الأساطير، بحيث يتم تعديلها وتحسينها وتطويرها، وفى بعض الحالات العارضة القليلة يتم فيها الإضافة للأسطورة. وهو الأمر الذى يلخصه ستراوس (= شتراوس) بأن الرواة يعدلون ويطورون فى الرواية الأسطورية، وهم يظنون أنهم يعيدون سردها. أدى هذا الثراء والتنويع فى الروايات الأسطورية إلى وجود موروث ضخم من الحكايات، التى كانت بالقطع متاحة للفنانين والأدباء على حد سواء. ينهلون منها وقتما شاءوا. وعلى الرغم من أن الفنانين كثيرا ما كانوا يتأثرون بالأعمال الأدبية المسموعة أو المقروءة أو المؤداة فى العروض المسرحية، إلا أن بعض الفنانين قد يقتبسون روايات أسطورية لم يرد لها نظير فى أى عمل أدبى. وهو ما يفيد بأن من الفنانين من كانوا يبتكرون مشاهدهم الفنية بعيدا عن تاثير الأعمال الأدبية، واعتمدوا فى بناء تصورهم وتنفيذ تصويراتهم للحكايات على الروايات الشعبية الشفاهية.

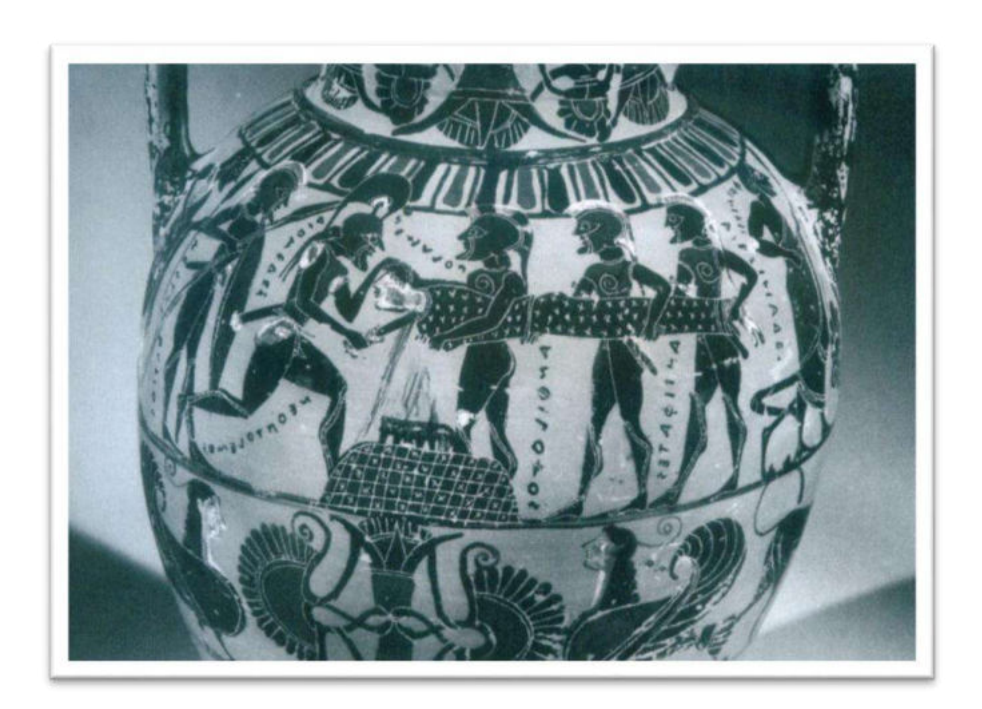


(تصوير ٢٩)

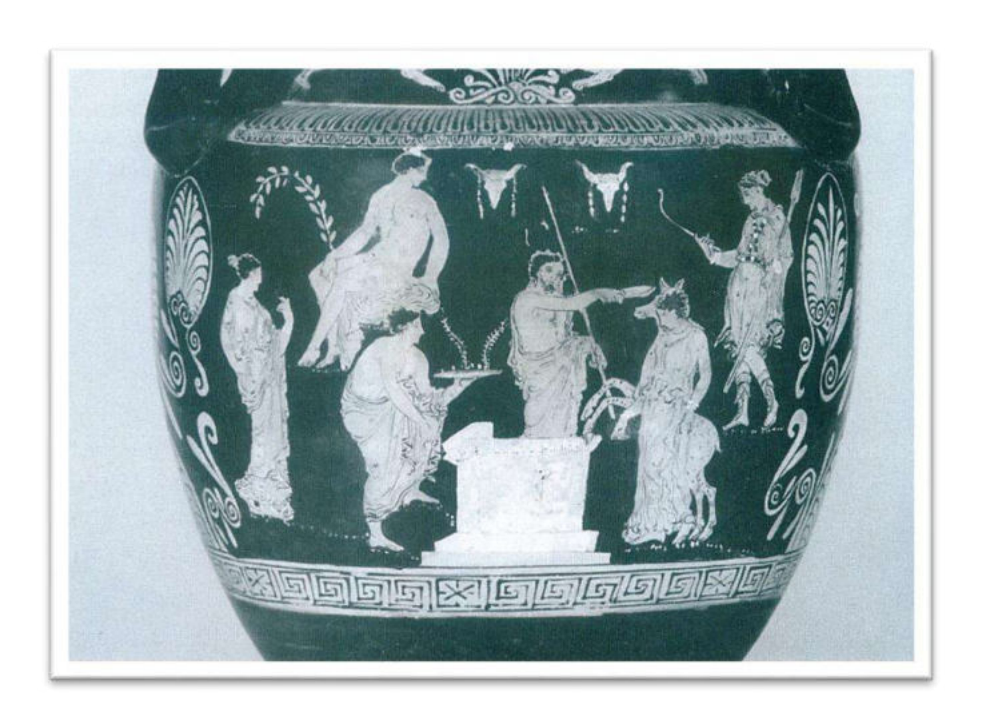
إيفيجينيا تساق إلى المذبح للتضحية بها

رسم حائطى رومانى من بومبي (٧٩-٦٣ م)

Museo Nazionale, Naples.



(تصوير ٣٠)
التضحية ببوليكسينا على قبر أخيليوس
أمفورا من الأشكال السوداء (٥٦٠-٥٧٠ق.م)
British Museum, London



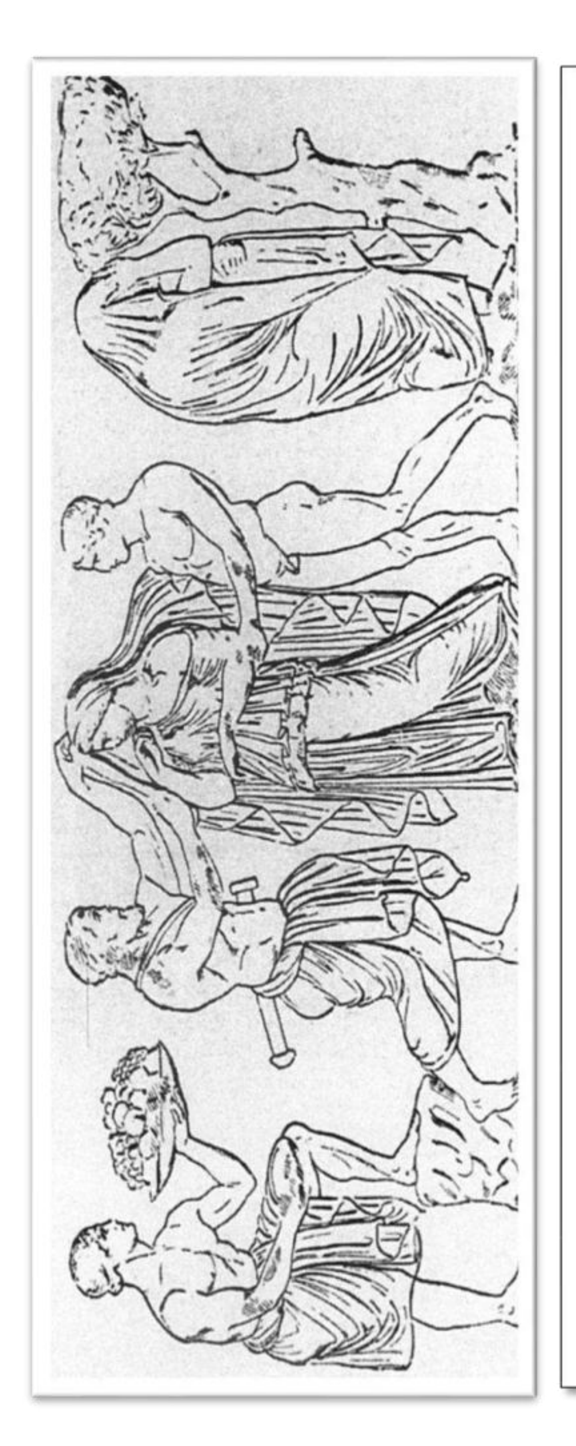
(تصوير ٣١)

إيفيجينيا تسير إلى حتفها بإرادتها

كراتير أبولى Apulian من الأشكال الحمراء

(٣٦٠-٣٥٠ق.م)

British Museum, London.



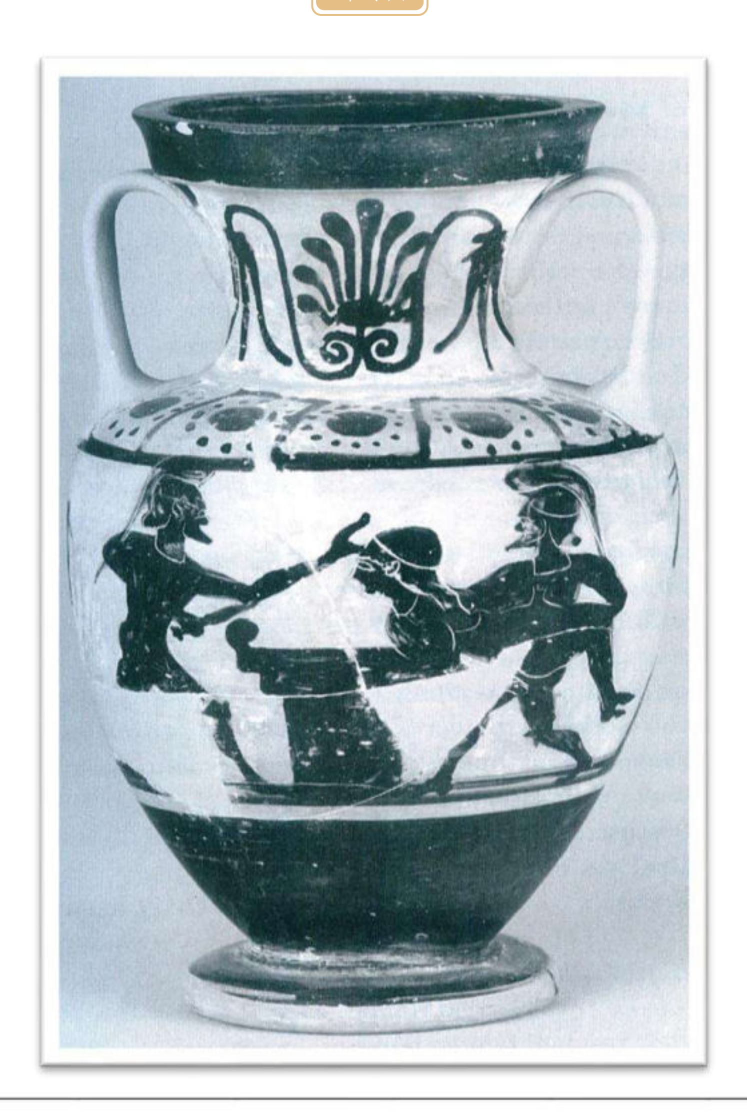
(تصوير ٣٢)

إيفيجينيا على وشك أن يضحى بها

رسم منقول من زخارف مذبح رخامى رومانى (القرن الأول م.)

من المحتمل أنه تأثر بعمل فنى من القرن الرابع ق.م

Uffizi, Florenee.



(تصوير ٣٣)

محاربان يوشيكان أن يضحيا بفتاة

قد تكون إيفيجينيا أو بوليكسينا

أمفورا إتروسكية-كامبانية من الأشكال السوداء

(٤٧٠-٤٥٠ق.م)

British Museum, London.

الفصل الثامن

تيسير إمكانية التعرف على الحكاية

يدخل كورس النساء عند يوريبيديس فى مسرحية "إيـون" حيث تبدى النسوة الدهشة عند رؤية التماثيل والتصويرات داخل المعبد وخارجه:

"الكورس: ليس إذن فى أثينا المقدسة فقط

تقام قاعات ذات أعمدة فخمة

للآلهة ولأبوللون حارس الطرق،

بل بجوار لوكسياس

ابن ليتو أيضا واجهتان اثنتان

تشعان بريقا رائعا

-أنظرى، أنظرى هنا، هذه

حية ليرنا يقتلها

ابن زيوس بالسيف الذهبى.

أنظرى، يا صديقتى، إلى هذا

-أراه. وبالقرب منه شخص آخر

يرفع شعلة متوهجة.

-أهو الذى قصته مصورة

على نسيج ملابسى،

إيولاوس، حامل الدرع

من قام وشارك ابن زيوس

فى كل أعماله الشاقة؟

-بل أنظرى إلى هذا

الذى يمتطى فرسا مجنحا

إنه يصرع مسخا قويا ثلاثى البدن

يزفر ألسنة من اللهب.

-ها أنذا أطوف بنظراتى فى كل
اتجاه. أنظرى إلى صفوف العمالقة المقاتلين
فوق الجدران المرمرية.
-يا رفيقات، لننظر إليها هكذا.
[تقترب النسوة من الصورة]
-هل ترينها فوق جثة أنكلادوس
وهى تطوح بدرعها المستدير..؟
-نعم، أراها، بالاس، ربتنا.
-وهل ترين أيضا تلك الصاعقة العاتية
المشتعلة الطرفين فى يد زيوس
البارعتين فى الرماية؟
-أراها. وأرى اللعين
ميماس يحترق بالنيران
-وبرميوس الباخى يصرع
ابنا آخر من أبناء الأرض بمخصره
المزين بأغصان العليق، والذى لم يصنع خصيصا للقتال"

(Eur., Ion, 184-219)

(ترجمة: عبد المعطى شعراوى)

رد الفعل الذى وضعه الكاتب التراجيدى على لسان النسوة الأثينيات يردد صدى الفكرة المستقرة فى أذهان جمهور القرن الخامس ق.م إنه يجسد بالفعل مثالا حيا لوضع الأسطورة حال عرضها فى عمل فنى. إن ما يثير الدهشة هو كيف تعرفت هؤلاء النساء على المشاهد الأسطورية المصورة التى شاهدنها؟. بعض الملامح المميز التى وصفنها تيسر من إمكانية التعرف على الأساطير التى تصورها الأعمال الفنية. فعندما يقاتل هيراكليس مسخا فريدا هو الهيدرا، والذى يتسم بملامحه المميزة، والتى تتمثل فى رؤوسه المتعددة، وهو التصوير الذى يتوافق مع الوصف اللفظى له، فمن السهل حينئذ التعرف على

ماهيته. تتسم الهيدرا بطبيعة خاصة، فكلما قطعت رأس من رؤوسها نمى مكانه رأسان فى الحال، لذلك استعان البطل هيراكليس بابن أخيه إيولاوس ليساعده فى هذا العمل بأن يقوم بكى الرأس الذى يقوم هيراكليس بقطعه بمنجله، وبذلك يضمن عدم نمو المزيد من الرؤوس. الحكاية معروفة لرسام المزهرية الذى يصور هيراكليس مرتديا جلد الأسد ويقف إلى اليسار بينما يقف إيولاوس إلى اليمين (تصوير ٣٤) وهو المشهد المنحوت أيضا على ميتوب أحد المعابد.

الحصان المجنح الذى ركزت عليه إحدى النساء هو بوضوح أحد المسوخ الأسطورية. إنه بيجاسوس مطية بيلليروفون الذى كان يمتطيه فى قتاله مع المسخ خيمايرا. خيمايرا كانت مسخ ثلاثى الجسد، بدنه الأساسى لأسد ينبت من ظهره رأس جدى ينفث اللهب، وعوضا عن الذيل يخرج جسد ورأس ثعبان (تصوير٣٥) وهو مسخ صعب أن تخطئه العين.

على غرار هذه الكائنات المسخية يوجد الكينتاوروى أصحاب الأجساد المكونة من النصف الأعلى للبشر مع الجزء السفلى للخيل بقوائمها ومؤخرتها. إنها أشكال أسطورية يسهل تحديدها دون خلاف. مع ذلك فهناك كائنات يصعب التعرف عليها بسهولة مثل العمالقة أبناء الأرض الذين هددوا عرش آلهة الأوليمبوس ودخلوا فى قتال عنيف معهم. لم يعمد الفنان إلى تصويرهم أكبر حجما، وكانوا يصورون لفترة طويلة دون تمييز خاص فى حلة القتال، وهم يحملون الدروع أو فى هيئة بشر همجيين يرتدون جلود الحيوانات ويستعملون جلاميد الصخور كسلاح (تصوير٣٦) إلا أنه فى العصر الهيللينستى أصبح الفنان يميل إلى تمييز بعضهم بأرجل ثعبانية ملتوية (تصوير٣٧)، لذا فقد كان تحديد هوياتهم يعتمد على تحديد هوية الآلهة التى فى المواجهة.

لابد وأن المرأة الأثينية، التى تعرفت على مشهد المعركة، قد ميزت شخصية الإلهة أثينة من درعها المصور عليه رأس الجورجونة ميدوسا، وتعرفت النسوة الأخريات على زيوس من صاعقته **"التى تبرق من طرفيها"**، وباكخوس من الثيرسوس Thyrsos المميز له.

فيما يلى سوف نتعرض لأشهر الطرق التى يمكن من خلالها التعرف على المشهد أو تحديد هوية الشخصيات مما ييسر عملية التعرف الأسطورة.

كان الإغريق والرومان يعرفون العديد من الأساطير، سمعوا البعض منها وهم ما يزالون فى مهد الطفولة، والبعض تعلموه من المعلمين بمجرد أن شبوا قليلا، واستمعوا إلى بعضها فى المناسبات العامة والاحتفالات، أو رأوها مشخصة على المسرح، وقرأوا القليل جدا منها فى الكتب، والتى لم تكن كثيرة قبل القرن الخامس ق.م. لأن روايات الأساطير كانت تعتمد بشكل كبير على الشفاهة، مما أتاح الفرصة لكل رواى فى صياغة روايته بأسلوبه الخاص به. إلا أن رواية القصة بالكلمات يختلف اختلافا كبير عن تصويرها بالمشاهد. فالكلمات يمكنها أن توضح فى التو ما يدور من أحداث وأطرافها ولماذا تحدث، وهو ما لا تفعله المشاهد.

كان على الفنانين أن يجدوا وسائل أخرى يتأكدوا من خلالها أن المتلقى يمكنه أن يتعرف على أى أسطورة يصورونها، وأى شخصيات تشارك فى المشاهد. كما كان عليهم أن يتأكدوا من أن الرسالة التى يودون إرسالها فهمها المتلقى بصورة سليمة وصحيحة. وحتى يتوصلوا لذلك كان لديهم خمس طرق أساسية لتحقيق ذلك.

١- التعريف بالنقوش

يعد الأسلوب الأيسر والأوضح هو استخدام النقوش، فكما يقوم الراوى بتوصيف موضوعه بالكلمات، تجنبا لحدوث خلط، بالمثل، كان من الممكن للفنان أن يحدد هوية شخصيات عمله بالكتابة. وقد رأينا بالفعل كيف يمكن للتحديد الهوية بالنقوش أن يوضح الموضوع على المزهرية الإغريقية (تصوير٣٠)، حيث يمكن تحديد هوية الأضحية البشرية التى سيضحى بها بأنها بوليكسينا، لأن اسمها كان منقوشا بجوارها.

كان من الممكن أيضا أن يضفى استخدام الكتابة فى تحديد الهوية شعورا من انعدام المتعة وتكدير الجو العام للمشهد، فعلى سبيل المثال المزهرية الإغريقية (تصوير٣٨) التى تصور مشهدا كاملا، عبارة عن زوجين إلى اليسار، وفارس على أحد جوادين إلى اليمين. وقد تم الرسم على المزهرية بما يعرف بتقنية الأشكال-السوداء، وهى نفس التقنية التى استعان بها رسام مزهرية بوليكسينا (تصوير٣٠)، وبالنسبة لـ(تصوير٣٧). تم رسم الأشخاص على مزهرية غير محترقة مع كسوة تتحول إلى الأسود نتيجة لعملية حرق من



ثلاث مراحل. **المرحلة الأولى**: الملامح الداخلية العين والشعر والملابس وشعر عرف الخيول، وريش أجنحة الطيور، وأرجل الشباب الجالسين على صهوات الخيول. مثل هذه التفاصيل كانت تشق فى الكسوة اللينة. **المرحلة الثانية**: الكسوة البيضاء، كانت تصنع من تربة (طين) مختلفة قليلا تتم إضافتها غالبا بشكل جزئى لتصوير جلد النساء، أو تزيين شئ ما مثل الملابس وقطع السلاح والتروس. إنها لا تلتصق بالكسوة التى تحولت للون الأسود، ولكنها تحفها غالبا. **المرحلة الثالثة**: الكسوة ذات اللون الأحمر الأرجوانى، كانت تستخدم أحيانا للتنويع فى الرسم الخالى من الزخارف.

للوهلة الأولى لا يبدو أن (تصوير٣٨) يناقش أكثر من موضوع، لكن أسماء الرجلين والمرأتين المنقوشين، يستدعيان للذهن واحدا من أكثر كتب "الإلياذة" حركة. فكما تحدثت "الإلياذة" عن القتال القاسى شبه اليومى بين الإغريق والطرواديين خارج أسوار المدينة، تحدثت كذلك عن أن الطرواديين كانوا فى بعض المناسبات يسرعون إلى داخل المدينة ليقتنصوا لحظات مع أسرهم. يحكى هوميروس فى الكتاب السادس من "الإلياذة" كيف أن هيكتور، البطل الطروادى، الذى كان أحد أكثر أبطال "الإلياذة" قبولا لكونه محاربا جسورا، وزوجا حنونا، وابنا بارا بوالديه، أخذ هدنة من القتال ليدلف إلى داخل المدينة؛ كى يطمئن على أمه، ويقدم القرابين للإلهة أثينة، ووجد فرصة ليلتقى بزوجته، أندروماخى، حيث وجدها واقفة فوق أسوار المدينة فى قلق تتابع ما يجرى فى ساحة القتال، ومعها ابنهما الصغير. وعلى الرغم من حالة القلق مما سوف تسفر عنه الحرب، إلا أن الحب المتبادل بين هيكتور وأندروماخى فى تلك اللحظة كان موحيا ومؤثرا. على مزهرية (تصوير٣٨) يظهر هيكتور فى الصدارة، مسلحا برمح وترس، يرتدى خوذة ذات عرف هلالى الشكل. واسم هيكتور مدون أمامه، حيث يقف وجها لوجه مع أندروماخى، التى كتب اسمها خلفها. أمسك رسام المزهرية بلحظة ما من الحالة المزاجية، التى كانت خليط من القلق والحب المتبادل المصور فى الملحمة الهومرية، وعبر عنها من خلال نظرة كل منهما فى عين الآخر، وطريقة أندروماخى التى على الرغم من وشاحها المحتشم تمسك عباءتها المفتوحة لاستقبال زوجها.

فى الكتاب الثالث من "الإلياذة" أخذ باريس، الأمير الطروادى والأخ الأصغر لهيكتور، هدنة قصيرة من القتال، حيث ذهب ليرى هيلينى، الملكة الحسناء التى اختطفها وهربا معا من بلاد اليونان. كانت هيلينى السبب الفعلى للحرب، لأن هدف الإغريق من حصار طروادة كان استعادة هذه السيدة. كانت هيلينى فى البداية مفتونة بباريس، لكن بعد مرور سنوات من العيش فى طروادة صارت ضجرة منه، وبدأ الحنين إلى بيتها ووطنها القديم يدب فى قلبها، ويشغل ذهنها. يصور رسام المزهرية (تصوير٣٨) باريس، الذى يظهر اسمه مكتوبا أمامه، ممسكا بالقوس يخاطب هيلينى فى شوق، بينما هيلينى فى أقصى اليسار، واسمها مكتوب خلفها، تلتفح العباءة نائية برأسها عنه. العلاقة المتبادلة بين هيكتور وزوجته فى مقابل علاقة باريس وزوجته عبر عنها هوميروس وصورها تصويرا معبرا فى الملحمة، واقتنصها بإحساس عال رسام المزهرية، لكن إذا لم تكن الأسماء مكتوبة ربما كان من الصعب ربط المشهد المصور بالمشهد الموصوف عند هوميروس، الذى استوحى منه الرسام مشهده. الشاب الذى يمتطى الجواد ويمسك بآخر فى جهة اليمين اسمه مكتوب بجواره كيبريونيس Kebriones وقد كان أحد إخوة هيكتور، الذى لعب -وفقا للإلياذة- دور سائق عربة هيكتور وقت المحن. تصويره هنا، ممسكا بجواد إضافى معد لهيكتور، فيه تلميح لظروف الحرب القاسية التى تحتم أن يكون لقاء الرجال بنسائهم المحاصرات داخل المدينة قصيرا موجزا.

يعد نقش الأسماء لتحديد الهوية طريقة واضحة لا تخطئها العين، لكنها ليست متاحة دائما.

٢- تحديد الهوية من خلال المتعلقات والمستلزمات

الطريقة الثانية لتحديد هوية أشخاص معينين يكون بالاستعانة بالمتعلقات والمستلزمات، وهى الأدوات الخاصة التى يحملها أو يلبسها أحد الآلهة أو الأبطال.

تمتع البطل هيراكليس بشعبية جارفة، حيث يظهر فى عدد لا يحصى من التصويرات الفنية. يصور أحيانا بوصفه شابا يافعا أجرد اللحية، وفى أحيانا أخرى ناضجا

ملتحيا، لكنه فى أغلب الأحيان يصور ومعه جلد الأسد والهراوة، ويحمل القوس أو يستعمله فى بعض المناسبات.

يجسد التمثال الضخم المفعم بالقوة، (تصوير٣٩) الذى كان يزين الحمام الإمبراطورى الرومانى المدهش، البطل المرهق يستند على هراوته، التى ألقى فوقها جلد الأسد، الذى كان بمثابة رداءه الشخصى.

أعجب الرومان بشدة بالنحت الإغريقى، وصنعوا فى أغلب الأحيان نسخا من الأعمال المشهورة. وكانت الأعمال الفنية الإغريقية تُصنع من البرونز، وقد فقدت مع مرور الوقت. أما النسخ الرومانية فقد صنعت من الرخام، وظلت العديد من الأعمال بحالة جيدة حتى الآن. تم صنع النموذج الأصلى لتمثال هيراكليس - على ما يبدو- من البرونز بواسطة النحات المعروف من القرن الرابع ق.م. ليسيبوس Lysippus، الذى صور البطل بشكل عاطفى ببنيته الضخمة، وعضلاته المفتولة فى حالة إنسانية بحتة، حيث يظهر هيراكليس منهكا بسبب ما قام به من أعمال عديدة لا تنتهى. اليد اليمنى لهيراكليس خلف ظهره، تمسك بالتفاحات الذهبية من حديقة الهيسبيريديات. حصول هيراكليس على هذه التفاحات كان من آخر (وأحيانا قبل الأخير) المهام المنهكة والشاقة التى فرض عليه القيام بها، والتى ينبئنا تعبه الشديد بالضريبة التى دفعها نظير إنجازه لهذه الأعمال.

مع أن هيراكليس كان فى العادة محل إعجاب، إلا أن هذا لم يمنع أن يكون أيضا موضع سخرية. فالتصويرات الساخرة من البطل موجودة فى الأدب والفن على حد سواء. فعلى مزهرية إغريقية تعود للقرن الخامس ق.م. (تصوير٤٠) تم تصويره بصورة كاريكاتيرية ساخرة، يظهر وكأنه متوحش بهيمى شرس، لكنه مع ذلك ما يزال من اليسير التعرف عليه، طالما يرتدى جلد الأسد، ويحمل الهراوة، ومجهز بقوسه أيضا. يقف هيراكليس على عربة حربية تقودها نيكى، ربة النصر، والتى يمكن التعرف عليها من خلال أجنحتها وردائها الطويل، لكنها هنا أيضا موضع سخرية، حيث صورت بشكل كاريكاتيرى فطساء الأنف بدون ذقن، تقود عربة حربية، يجرها فريق من الكينتاوروى المتذمرين، تلك المخلوقات الأسطورية المركبة من نصف إنسان ونصف حصان.



رسمت هذه المزهرية بتقنية الأشكال الحمراء مثل (تصوير ٣١). وعلى حين كانت تقنية الأشكال السوداء رائجة فى القرن السادس ق.م. فإن الأشكال الحمراء تطورت حوالى عام ٥٣٠ ق.م. وصارت التقنية المفضلة فى القرنين الخامس والرابع ق.م. على الرغم من حقيقة أنها كانت نوعا ما أكثر صعوبة بالنسبة لرسام المزهرية. فبدلا من رسم الشخصيات على كسوة تتحول للأسود، يترك الرسام الأشكال بلونها الطبيعى المائل للاحمرار، وهو لون الطينة، ويجعل الخلفية- بدلا منها- سوداء. لذلك كان عليه أن يفكر فى تصويره بشكل غير مباشر، فيتذكر أن الأشخاص هم جزء من المزهرية التى لم يرسمها بعد. وبدلا من أن يحز العلامات الداخلية بأداة حادة، يمكنه الآن أن يرسمها بفرشاة مائعة. مما أدى لتطوير التصويرات فصارت طبيعية أكثر.

٣- تمييز الشخصية من خلال الخصم غريب التكوين

الطريقة الثالثة لتمييز المشهد كانت من خلال تصوير البطل يواجه خصم فريد فى شكله ومميز فى هيئته، ومن ثم كان أى نوع من الكائنات غير الطبيعية يصلح، سواء أكان أفعوانا متعدد الأجساد، أو طائرا برأس آدمية، أو إنسانا برأس ثور.

لم تعرف الأساطير الإغريقية سوى كائن وحيد له جسد إنسان ورأس ثور، هو المينوتاوروس، ذلك المخلوق التعس سئ الحظ نتاج العلاقة الآثمة بين ملكة كريت وثور جذاب. اعتبر المينوتاوروس مصدر عار وذكرى مخجلة للعائلة الملكية، وهكذا تم عزله فى قلب قصر تيه عظيم، اللابيرنيث Labyrinth، المصمم- وفقا للأساطير- ليلائمه بشكل خاص. وقد أدى نهمه الشديد للصبية والفتيات من الأثينيين إلى نهايته، حينما دخل ثيسيوس الشاب فى زمرة الشبان الأثينيين المقدمين كوجبة شهية له، حيث تمكن ثيسيوس من القضاء عليه. تم تصوير هذه النهاية الوشيكة للمينوتاوروس بسيف ثيسيوس، على كأس إغريقى من الأشكال السوداء (تصوير ٤١) يظهر ثيسيوس إلى اليسار ممسكا المسخ من قرن واحد ويستعد لتمرير سيفه فى جسد المينوتاوروس، بينما يظهر المينوتاوروس برأس الثور وجسد آدمى كثيف الشعر، ويبدو مرعوبا أكثر منه مرعبا من جراء الجروح الكثيرة المنتشرة على

جسده. يمسك سيف ثيسيوس بيد واحدة، وهو يحاول جاهدا أن يحول الضربة جانبا، وفى ذات الوقت يسعى حثيثا للهرب بحذر.

ولما كان المينوتاوروس فريدا فى شكله وتكوينه، وكانت قصة موته على يد ثيسيوس معروفة، فإن الأسماء التى نقشت حول الشخصيتين لم تكن لها ضرورة، وربما خدمت الحروف فى ملء الفراغ فى المساحات المحيطة بالشخصيتين.

٤- تمييز المشهد من خلال عناصر طبيعية مجتمعة بصورة غير طبيعية

الطريقة الرابعة للتأكد من أن الأسطورة لن تخطئها العين، كانت بتصوير موقف غير معتاد بطريقة مبتكرة وغريبة. عناصر المشهد لم تكن أشخاصا أو أشياء غير معتادة، لكن كان غير المألوف فى المشهد هو الطريقة التى وضعت بها هذه العناصر معا، حيث أن تركيبها غير الطبيعى حتما يشير لحكاية معروفة أو يلمح إليها.

هكذا فإن وجود قطيع من الخراف مع مجموعة من البشر هو أمر لا يبدو غريبا، لكن الغريب هو أن نرى أحد الرجال يمتطى كبشا، وهو ما يحمل دلالة على أن حكاية ما أسطورية مصورة هنا، خاصة إذا كان من يمتطى الكبش رجل مقلوبا رأسا على عقب أسفل الكبش، كما فى (تصوير٤٢)، وهو ما يجعلنا ندرك أن حدثا غير معتادا تم تصويره. الرجل فى هذه الحالة هو أوديسيوس، البطل الذى عانى لفترة طويلة فى ملحمة "الأوديسية" لهوميروس. يمكن التعرف على أوديسيوس من قبعة المسافر pilos التى يرتديها فوق رأسه، والتى صارت علامة مميزة له، ولكن الأكثر إيحاء بهويته هو الشكل الغريب، ووضعيته، والتى ترجع إلى أن أوديسيوس بعد أن سمل عين الكيكلوبس بوليفيموس بمعاونة رفاقه، أراد الخروج من كهف الكيكلوبس، حيث احتجزهم الكيكلوبس بوصفهم وجبات معدة للأكل، وبعد أن راح الكيكلوبس مسمل العين يتحسس وجودهم فى الكهف، وقف عند مدخل الكهف محاولا الإمساك بكل من سيحاول الخروج، وهنا خطر ببال أوديسيوس الماكر أن يتوارى أسفل جسد الكبش ويحضن بطنه، وفعل رفاقه مثل فعله، فظن الكيكلوبس أنها خرافه تخرج من الكهف بعد أن تحسسها من ظهورها لا بطونها. وهذا بالفعل ما تم تجسيده فى التمثال الرومانى (تصوير٤٢) وإن كان التصوير غير مقنع لافتقاره إلى الواقعية، حيث يبدو ظهر

أوديسيوس مسنودا على كتلة من الحجر أسفل منه. كانت تلك الكتلة من الحجر ضرورية لمقاومة التمثال الرخامى للأحمال، حيث أن وزن بطن الكبش المعلق بها أوديسيوس ثقيلة جدا على نقاط ارتكاز الكبش، والتى تمثلها أرجل الكبش الأربع الهزيلة، مما قد يعرض التمثال للكسر. فالرخام ضعيف من حيث قوة الشد والعناصر الأفقية الثقيلة تحتاج لدعامات رأسية.

وربما كان مشهد هروب أوديسيوس ليبدو أكثر رشاقة وأناقة كشكل ثلاثى الأبعاد، إذا ما جسده تمثال مصنوع من البرونز، لأن البرونز يتحمل مثل هذا التصميم.

عندما كان هذا التمثال حديث الصنع تم رسمه مما جعله أكثر حيوية ورشاقة، فميز الرسم بوضوح الرجل من الكبش والملابس من الأجزاء العارية، وميز الكتلة الداعمة بطلائها بلون داكن مما جعل أوديسيوس غير مدعوم بشئ أسفل منه.

٥- تمييز المشهد من خلال السياق داخل الدائرة الأسطورية

الطريقة الخامسة هى تصوير الحكاية الأسطورية داخل سياق مما يزيل عنها الغموض، ويقيها اللبس والخلط. على سبيل المثال واجه كل من هيراكليس وثيسيوس ثورين جامحين، وكلاهما تم تصويره وهو يحكم قبضته على الثور، أحيانا يكون من الصعب تحديد أى من البطلين المقصود، خاصة إذا لم تكن هناك أسماء منقوشة أو مستلزمات مميزة. ويكون الحل فى تصوير مشهد الإمساك بالثور ضمن سياق من أعمال أخرى معروف بها البطل المقصود.

رأينا من قبل (تصوير ٤١) ثيسيوس الذى قتل بجرأة المينوتاوروس. يصور الآن فى (تصوير٤٣) يقوم بإنجاز عدد من الأعمال البطولية.

ولد ثيسيوس، ابن ملك أثينا، فى البيلوبونيسوس، وعندما وصل سن الرشد ذهب إلى أثينا ليلتقى والده. وفى ذلك الوقت كان الناس قد اعتادوا السفر من أثينا إلى البيلوبونيسوس بحرا، حيث كانت مسالك البر تعج بقطاع الطرق والحيوانات الضارية. إلا

أن ثيسيوس كى يحقق ذاته كبطل يستحق أن يعرف بوصفه ابن ملك، اختار أن يتبع سبيله فى البر، ويطهر هذا الطريق مما يحف به من مخاطر مزعجة.

فى وسط كأس من الأشكال الحمراء (تصوير٤٣) تم تصوير انتصار ثيسيوس، وهو العمل المتأخر بين أعماله، حيث يجر ثيسيوس جسد المسخ الميت خارج اللابيرنيث الذى وجده فيه. بشكل دائرى حول المركز تم تصوير رجال قساة عديدين ووحوش واجههم ثيسيوس جميعا بوسائل مختلفة وهزمهم، بعد أن جرعهم نفس الكأس الذى سقوا منه البشر. ففى القمة يتصارع مع كيركيون Kerkyon، الذى كانت عادته مصارعة الغرباء حتى الموت. بعده باتجاه عقارب الساعة، وعند الساعة الثانية، يقوم ثيسيوس بتعديل وضبط جسد بروكروستيس Procrustes ليلائم الفراش بدقة من خلال تشذيب أطرافه الزائدة ببلطة، كما كان يفعل بروكروستيس بالمارة. بعد ذلك (مع عقارب الساعة وعند الساعة الرابعة) يلقى سكيرون Skiron المتداعى للسقوط من منحدر لتلتهمه سلحفاة فى الأسفل، كما كان يفعل سكيرون بالمارة، حيث كان يطلب من المسافر أن يغسل قدمه وبعدها يركله فيهوى من المنحدر لقمة سائغة للسلحفاة القابعة فى الأسفل. بعده (عند الساعة الثامنة)، متخطين للحظة أحد المشاهد الذى سنعود إليه مرة أخرى، يربط ثيسيوس سينيس Sinis بشجرة مائلة بصورة مؤقتة، والتى ستطلقه فى الهواء، كما كان يفعل بعابرى السبيل. أخيرا (عند الساعة العاشرة) يقتل ثيسيوس أنثى الخنزير البرى التى كانت تهاجم الناس وتدمر المحاصيل حول كروميون Krommyon . بعد أن وصل إلى أثينا تطوع ثيسيوس أن يصطاد الثور الذى كان يدمر الحقول المحيطة بمارثون، وهو المشهد المدرج بين المشاهد السابقة (عند الساعة السادسة) وقد استعان فى إنجاز هذا العمل بهراوة أرفع نسبيا من التى يستخدمها هيراكليس فى المعتاد، لكنها تظل أحدى المستلزمات التى قد تسبب الخلط بين البطلين، إذا لم يوضع عمل ثيسيوس هذا داخل سياق الأعمال الأخرى.

تورط هيراكليس ذو الشعبية الأبدية (تصوير٣٩ و٤٠) فى مغامرات متعددة، وأدى اثنتى عشرة مهمة تم جمعها معا لتزين الاثنى عشر ميتوبا الموجودين فوق رواق معبد زيوس فى أوليمبيا (تصوير٤٤).



الأعمال الستة الأولى منها دارت أحداثها فى البيلوبونيسوس، بالقرب من أوليمبيا نفسها. فرض على هيراكليس أن يقضى على أسد نيميا، الذى كان من المتعذر القضاء عليه بالأسلحة المعتادة (الأول). وأن يقتل هيدرا ليرنا ذات الرؤوس المتعددة، التى كانت صعبة المراس؛ إذ ينمو لها رأسان محل الرأس التى يتم فصلها (الثانى)، وأن يتخلص من الطيور المتوحشة المخربة التى تتردد على بحيرة ستيمفالوس Stymphalus (الثالث). وأن يصطاد الوعل المقدس لأرتميس ذى القرنين الذهبيين والحوافر البرونزية، الذى يعيش فى كيرينيا Keryneia وقد اضطر هيراكليس أن يطارده عاما كاملا، نظرا لسرعته التى كانت تفوق سهما منطلقا (الخامس). وأن يحضر الخنزير البرى الإرمانثى Erymanthians حيا إلى يوريسثيوس، الملك الذى يكلف هيراكليس بأداء هذه الأعمال (السابع). وأن ينظف حظائر الملك أوجياس Augeas فى يوم واحد (الثانى عشر). الأعمال الأربعة التالية أخذت هيراكليس إلى الجهات الأربع للعالم، فذهب للجنوب ليقبض على الثور الكريتى (الرابع). و ذهب للشرق ليحصل على حزام الأمازونية هيبوليتى (السادس)، وللشمال ليمسك بخيول ديوميديس آكلة لحوم البشر (الثامن)، وإلى الغرب ليحضر ماشية جيريون ذو الأجساد الثلاثة (التاسع). العملان الأخيران أخذا هيراكليس فيما وراء حدود الموت، ليحضر كيربيروس الكلب الحارس للعالم السفلى ذا الرؤوس الثلاث إلى يوريسثيوس (الحادى عشر) ويحصل على التفاحات الذهبية من حديقة الهيسبيريديات (العاشر). (لابد وأن نشير إلى أن ترتيب أعمال هيراكليس تختلف من مصدر لآخر)

هذه المجموعة من الأعمال، التى من المفترض أنه كلف بها من قبل الملك يوريسثيوس، ظهرت- فيما بعد- منظمة معا فى الأدب وعلى شواهد القبور وأعمال الفسيفساء الرومانية. قبل أن يتم تجميعها فى أوليمبيا كانت هذه المغامرات محل خلاف حول تاريخ ظهورها فى الفن. بعضها ظهر مبكرا مثل القضاء على هيدرا. البعض ظهر متأخرا مثل تنظيف حظائر أوجياس الذى كان أول ظهور له هنا فى ميتوبات أوليمبيا. بعضها كانت أكثر شعبية من الأخرى، مثل قتل أسد نيميا الذى كان أكثر الأعمال شعبية (أنظر أيضا تصويرات ٤٥ و٤٦ و٤٧)، إذ أن الأسد كان لا يقهر بالسيوف ولا بالرماح.

فى النهاية بعد كفاح مرير قام هيراكليس بخنقه بيديه الاثنتين، بعد ذلك سلخ جلده بمخالبه، وتتخلله حتى رأسه التى لا تقهر، ومن الآن فصاعدا سيرتدى هيراكليس أو سيحمل جلد الأسد.

كان بعض خصوم هيراكليس مميزين بشكل كاف، ليسهلوا عملية التعرف عليه. على سبيل المثال هيدرا ليرنا الأفعى ذات الرؤوس المتعددة، وجيريون ذو الأجساد الثلاثة. وتم تصوير الباقين فى طرز تقليدية ، على سبيل المثال هيراكليس رافعا الخنزير البرى عاليا مهددا يوريسثيوس، الذى انكمش مرتعدا فى جرة تخزين كبيرة ابتغى الحماية فيها. أو هيراكليس وهو يجثو بركبتيه فوق ظهر الوعل. وعلى الرغم من أن بعضها يتضمن بعضا مما يسهل التعرف عليها، فإن التعرف عليها يسهله أيضا كونها سلسلة من التصويرات التى يميز بعضها البعض. من ثم فمع أن كل من ثيسيوس وهيراكليس أمسك بالثور (تصوير ٤٣ و٤٤) فلا يمكن أن يكون المصور فى (تصوير٤٣) أحدا آخر غير ثيسيوس، الذى، من خلال سياق أعماله، من الصعب أن تخطئه العين، والأمر نفسه بالنسبة لهيراكليس.



(تصوير ٣٤)

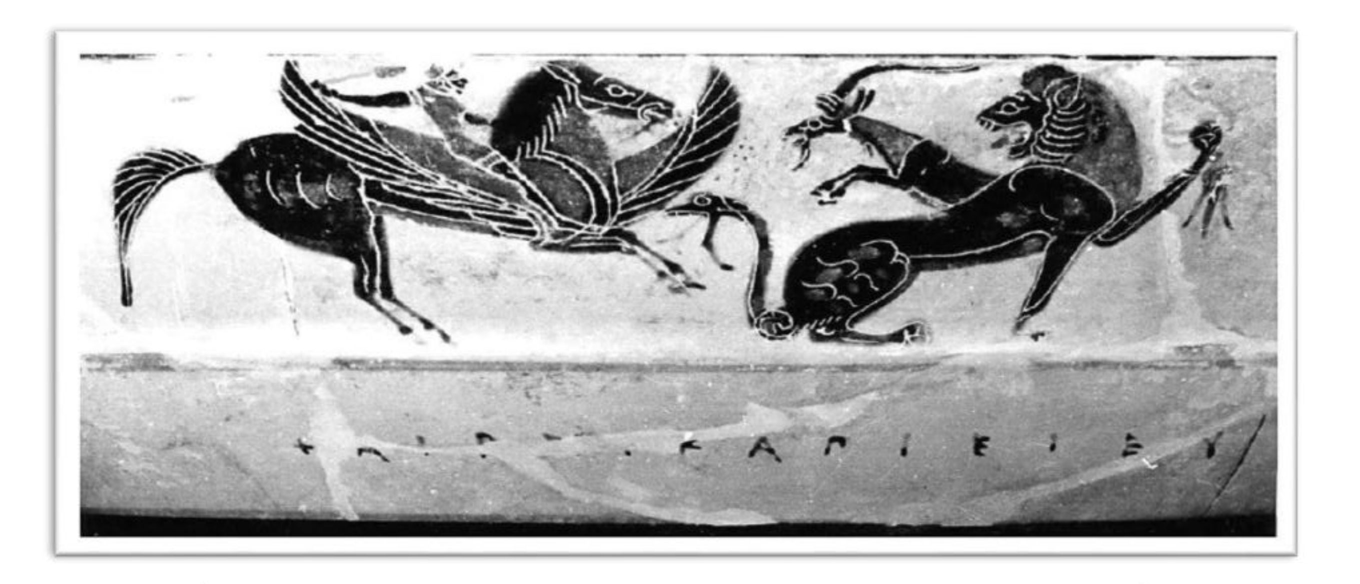
هيراكليس يقضي على هيدرا ليرنا

بمساعدة إيولاوس

أمفورا أتيكية من الأشكال السوداء

(حوالي ٥٤٠-٥٢٠ ق.م)

The J Paul Getty Museum, California.



(تصوير ٣٥)
بيلليروفون يمتطى بيجاسوس ويقضى على خيمايرا
كاس أتيكى من الأشكال السوداء
(حوالى ٥٥٠ ق.م)
Kunsthalle zu Kiel, Kiel.



(تصوير ٣٦)

قتال العمالقة

أثينة وزيوس يقاتلان العمالقة

هيدريا أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٨٠ ق.م)

British Museum, London.



(تصوير ٣٧)
هيكاتى وأرتميس تقاتلان العمالقة
من المعبد الكبير فى برجامون
(حوالى ١٨٠-١٦٠ ق.م)





(تصوير ٣٨)

هيكتور وأند روماخى وباريس وهيلينى

كراتير خالكيدى من الأشكال السوداء

(٥٤٠-٥٣٠ق.م)

Martin von Wagner Museum, Wüzburg.



(تصوير ٣٩)

هيراكليس مرهقا

تمثال رخامى نسخة رومانية من تمثال إغريقى

من عمل ليسبوس من القرن الرابع ق.م

Museo Nazionale, Naples.



(تصوير ٤٠)

هيراكليس يركب عربة تقودها نيكى

ويجرها اثنان من الكينتاوروى.

أوينوخوى أتيكى من الأشكال الحمراء

(٤١٠-٤٠٠ق.م)

Louvre, Paris.



(تصوير ٤١)

ثيسيوس والمينوتاوروس

كأس أتيكى من الأشكال السوداء

(٥٥٠-٥٤٠ق.م)

Antikensammlungen, Munich.



(تصوير ٤٢)

أوديسيوس يهرب من كهف بوليفيموس

تمثال رخامى رومانى

القرن الأول الميلادى

Palazzo Doria Pamfili, Rome.



(تصوير ٤٣)

أعمال ثيسيوس

كأس أتيكى من الأشكال الحمراء

(٤٤٠-٤٣٠ق.م)

British Museum, London.



(تصوير ٤٤)

أعمال هيراكليس

رسم تصورى للميتوبات التى تعلو أروقة معبد زيوس

فى أوليمبيا مجمعة (٤٥٧-٤٦٥ق.م)

الفصل التاسع

اختيار لحظة التصوير

تصوير ذروة الحدث الأسطورى

إن ذروة الحدث الأسطورى هى تلك اللحظة التى تتصاعد فيها الأحداث الدرامية، بحيث تصل إلى أقصى مدى لها من التعقيد. لهذا فإن معظم الفنانين اختاروا تصوير هيراكليس وهو يقضى بالفعل على أسد نيميا، واوديسيوس وهو يفقأ عين الكيكلوبس بوليفيموس، وأياس وهو يقدم على الإنتحار.

وإذا بدأنا أولا بتناول هيراكليس، فسنجد أن قتله لأسد نيميا (العمل الأول) من الموضوعات المحبب تصويرها لدى الفنان على الأوانى الفخارية، ولعل ما بقى لدينا من نماذج تتعدى المئات لهى خير دليل على ذلك. لقد كان جلد الأسد مضاد لكافة الأسلحة؛ لذا فقد كان على هيراكليس أن يصارعه بيديه الخاليتين من أية أسلحة. إن هذه اللحظة تحديدا هى التى آثر معظم الفنانين اختيار التركيز على تصويرها. وبناء على هذا فإننا نجد أن هناك طرازين أساسيين مفضلين فى التصوير أثناء القرنين السادس والخامس ق.م. الأول يظهر هيراكليس والأسد وهما جاثمان وكأنهما ممددان على الأرض. والطراز الثانى يصورهما فى وضع الوقوف. ولنأخذ أمثلة تصويرية توضح الأمر بمزيد من التفصيل.

على أحد الأوانى الأتيكية من الأشكال الحمراء من نوع الهيدريا، نجد هيراكليس مصورا وهو جاثم على ركبتيه أثناء صراعه مع الأسد، بحيث يفتح بكلتا يديه فم الأسد، بينما يحاول الأسد أن يستجمع قواه بتثبيت قدمه اليمنى الخلفية على الأرض، فى حين يستخدم الأخرى كى ينشب مخالبه فى رأس هيراكليس كى يصيبه (تصوير٤٥).

لا شك أن معرفة أحداث الأسطورة مسبقا تجعل المشاهد يعرف بالقطع أن الغلبة ستكون فى النهاية لهيراكليس، لهذا لم يختر الفنان لحظة انتصار البطل كى يصورها، وإنما تخير تصوير لحظة احتدام الصراع، لأنها ستكون بالتأكيد أكثر لفتا للانتباه. وإذا تأملنا التصوير جيدا من خلال الإناء فسنجد أن الفنان صور أسلحة هيراكليس التى لم يكن لها جدوى فى صراعه مع الأسد. فنجد فى أقصى الجانب الأيسر من التصوير الهراوة خلف



الأسطورة والفن عند الإغريق والرومان

د. أيمن عبد التواب



د. أيمن عبد التواب





هيراكليس مباشرة، بينما يتوسط المشهد فى جزئه العلوى على نحو عرضى تصوير للسيف. ويبدو أن الفنان استعان بتصوير هذه الأسلحة كى يملأ ما تبقى من مساحات شاغرة.

وعلى إناء أتيكى آخر من الأشكال السوداء عبارة عن هيدريا، نجد الفنان قد صور هيراكليس والأسد فى وضع الوقوف المشتبك. فالأسد يتشبس بالأرض بقدمه اليمنى الخلفية، بينما ينشب مخالب قدمه الخلفية اليسرى فى ركبة هيراكليس. أما قدماه الأماميتان فتطوقان جسد هيراكليس، ولا سيما اليمنى التى يحاول الأسد بها أن يصيب كتف هيراكليس اليمنى. وبالنسبة لهيراكليس فنجده يطوق عنق الأسد بذراعه اليسرى، بينما يحاول بيده اليمنى أن يبقى على الأسد فاغرا فاه. وعلى الجهة اليمنى لهيراكليس والأسد- المشهد الرئيسى- تقف أثينة، تلك الإلهة المحاربة. لقد أمكن التعرف عليها بسهولة من خلال تنورتها الطويلة، وأدواتها الحربية المتمثلة فى الرمح والترس والخوذة الحربية. لقد عٌرف عن أثينة إشفاقها على الأبطال حديثى السن، فلطالما وقفت بجوارهم تعضدهم معنويا وتثبتهم، لكن دون أن تقدم لهم أى دعم أو عون مادى ملموس. وعلى يسار المشهد الرئيسى يقف إيولاوس -ابن شقيق هيراكليس، وشريكه فى الكثير من أعماله. يقف إيولاوس يتأمل الصراع عن كثب ممسكا بهراوة وقوس هيراكليس لحين إنتهاء الأخير من صراعه، وبهذا يحدث الفنان نوعا من التوازن الفنى والرمزى بين إيولاوس وبين أثينة الواقفة فى الجهة اليمنى تعضد هيراكليس معنويا. وفى أقصى يمين المشهد الرئيسى يقف رسول الآلهة، هيرميس، وقد وضع على رأسه قبعته المتميزة، وأمسك فى يده اليسرى الكادوكيوس، وانتعل حذاءه الطائر. وفى أقصى اليسار من المشهد يقف رجل وامرأة يتابعان الحدث، ونظرا لأنهما مصورين دون أية مخصصات تميزهما فلا نستطيع الجزم بتحديد شخصيتيهما. إذ يبدو أن الفنان أراد ملء المساحة الشاغرة من الإناء فصورهما بوصفهما من المارة (تصوير٤٦).

إن الحكايات البطولية عن هيراكليس لم تلفت فقط انتباه فنانى الأوانى الفخارية، وإنما جذبت أيضا اهتمام فنانين كثر من مجالات الفنون الأخرى. فنجد على سبيل المثال قطعة من النقود الفضية التى تم إنتاجها فى القرن الرابع ق.م فى مدينة هيراكليا جنوب إيطاليا، بحيث تم تصوير هيراكليس وأسد نيميا على ظهرها بالشكل الذى يوحى لنا بأنهما داخل حلبة مصارعة. تصور هراوة هيراكليس فى أقصى الجانب الأيسر من القطعة، مع ملاحظة أنها هنا مصورة رفيعة الحجم بالشكل الذى يشبه هراوة البطل ثيسيوس (تصوير٤٧).

إن هذا النوع من التصوير الذى يعطى انطباعا بأنه قتال بين متصارعين، كان شائعا من منتصف القرن الخامس ق.م وكان يصور من خلال التماثيل الرخامية الكبرى، وعلى التوابيت الرومانية.

حكاية بطولية أخرى (يعتبرها البعض أحيانا حكاية شعبية) مثيرة تخير فيها الفنان ذروة الحدث كى يصوره، وهى حكاية اوديسيوس عندما فقأ عين الكيكلوبس بوليفيموس. فعندما رمت الأقدار اوديسيوس ورفاقه على كهف بوليفيموس، وجدوا أن أمثل السبل للفرار من هذا الفخ هو فقء عين بوليفيموس. وكانت المشكلة فى كيفية التنفيذ، فكان الحل هو تقديم النبيذ له حتى يثمل، ويسقط مغشيا عليه. أحضر اوديسيوس وبعض رفاقه الوتد الذى أعدوه وسملوا به عين المسخ الوحيدة. هذه هى اللحظة الدرامية، أو ذروة الحدث، الذى تم تصويره بكثافة وبعدد كبير من أعمال النحت تم إبداعها فى كهف بالقرب من روما خلال الفترة الرومانية المبكرة (تصوير٤٨-٤٩). ومن خلال هذه التماثيل نستطيع أن نتبين كيف تعمد الفنان تصوير اوديسيوس ورفاقه فى حجم صغير جدا مقارنة بوليفيموس العملاق.

كانت حكاية سمل عين بوليفيموس من الموضوعات شائعة التصوير منذ بواكير القرن السابع ق.م. فعلى شقفة من كراتير، يرجع إلى منتصف القرن السابع ق.م، من أرجوس، نجد تصويرا لرجلين يحملان وتد طويل يصوبانه تجاه عين عملاق مستلق على الأرض. ويبدو أن التصوير كان به رجال كثيرون؛ إذ تظهر فى الجانب السفلى أقصى اليمين قدم لرجل آخر مما يؤكد هذا الأمر (تصوير٤٩).

لم تجذب هذه الحكاية الفنان لكونها قصة شيقة فقط، وإنما لأن صياغة أحداثها أمر سهل، ومن الصعب أن يخطئ أى فنان فى نحت أيا من تفاصيلها.

ومن الأساطير الأخرى التى شدت أجواؤها انتباه الفنان، كانت حكاية انتحار أياس، فبعد موت أخيليوس تنازع أياس واوديسيوس على أسلحة أخيليوس، وبسبب مكر اوديسيوس وبلاغته استطاع أن يقنع قادة الإغريق بأحقيته بأسلحة أخيليوس، فحكموا له بها، وعندها شعر أياس بالإهانة. وضع سيفه فى الأرض وجعل الحد لأعلى، ثم هوى بصدره على حد السيف، حتى نتأ الحد من ظهره. كان ما حدث له واضحا تماما، مما أصاب القادة الإغريق بصدمة، وقد وقفوا جميعا واسم كل واحد فيهم منقوش بجواره، بعد أن عثروا على جسده، إنه مشهد لا يساورنا فى تحديده شك (تصوير٥٠).

اختيار لحظة أخرى للتصوير

رغم أن ذروة الحدث هى اللحظة الشائعة التى كان الفنان يتخيرها بشكل شبه دائم كى يركز على تجسيدها، إلا أنها مع ذلك لم تكن اللحظة الوحيدة فقط، بل هناك لحظات أخرى كان يتخيرها أيضا الفنان فى بداية الحدث أو نهايته. فقد جرت العادة كما عرضنا سابقا أن يتم اختيار لحظة سمل عين بوليفيموس على يد اوديسيوس ورفاقه، لكن هناك تصوير لهذه الحكاية يرد على رقعة فسيفساء رومانية كانت جزء من قصر مشيد فى جزيرة صقلية يؤرخ له بحوالى أواخر القرن الثالث أو أوائل القرن الرابع الميلادى (تصوير ٥١).

يتصدر المشهد تصوير لكهف به رجل ضخم الحجم، ذو ثلاث عيون، وقد جلس على صخرة. يتخذ من جلد الغزال عباءة يربطها فى شكل عقدة حول عنقه. إن ارتداء الرجل لجلد الغزال لهو إشارة واضحة على أن هذا الرجل همجى، وغير ماهر فى أعمال الغزل والحياكة. كذلك نجد أن تصويره بأعين ثلاث قد يبعث على السخرية، إذ أن عدد من الفنانين اعتادوا تصويره هكذا وكأن عيناه الاثنتين ليستا أكثر من عنصر زخرفى، بينما العين المركزية الكائنة فى منتصف الجبهة هى عينه الوحيدة التى يبصر بها. من المؤكد أن هذا الشخص المصور هو بوليفيموس، إذ توجد دلالات أخرى تؤكد هذا. فهناك تصوير لمجموعة من الماعز والخراف ترعى أمام الكهف، وتأكل من العشب الأخضر، وقد نظر واحد من الخراف للرجل بالشكل الذى يوجه اهتمام المشاهد إلى هذا الرجل. ولاجدال أن هذا هو قطيع بوليفيموس، الذى يضع على فخذه الأيسر جسد أحد الخراف وقد نزعت أحشاؤه ووضعت بجوار جسده على فخذ العملاق. يمد بوليفيموس يده اليسرى فى اتجاه رجل يحمل له إناء كبير ملئ بالنبيذ. وعلى العكس تماما من بوليفيموس، نجد الرجل الذى يقدم الإناء للعملاق يرتدى تونيكا قصيرة ذات حياكة جيدة، مما يعد إشارة إلى أن هذا الرجل يأتى من مجتمع متحضر، على النقيض تماما من بوليفيموس المصور عاريا إلا من جلد الغزال. وفى خلفية المشهد نجد رجلين آخرين يصبان المزيد من النبيذ فى الإناء. يخلو هذا التصوير من أية لحظة درامية، لكن من يعرف أحداث الحكاية يعرف أن ثمة حدث درامى سوف يحدث عما قريب. إن جعل بوليفيموس ثملا لهى خطوة مبدئية أساسية لإتمام لحظة الذروة، وهذه الخطوة الأولية هى التى آثر الفنان فى هذا العمل تصويرها.



كان تصوير الكيكلوبس وهو ثمل ضرورة تمهيدية لفقء عينه. فليس من المعقول أن يسمح الكيكلوبس، وهو في كامل وعيه، لمجموعة من البشر (صغار الحجم بالنسبة له) أن يفقأوا عينه. يظهر أحد أعمال الفسيفساء هذا المشهد التمهيدي. ينتاب الشعور بالإثارة المشاهد الذي يعرف العواقب المترتبة على التقديم الودي للشراب هنا. إننا نعلم ما في سبيله للحدوث، ولكن بوليفيموس لا يعلم، يوضح هذا أن الاختيار غير التقليدي للحظة المصورة يمكن أن يؤدي إلى تأثير مثير وفيه مفاجأة.

مثال آخر (تصوير٥٢) يوحي بتأثير اللحظة غير المتوقعة قبل ذروة الحدث في القصة، لكن بطريقة مختلفة. أياس يلقى بنفسه على السيف (تصوير٥٠). يمكن التعرف على المشهد ببساطة، إذ أن الانتحار ظاهرة نادرة بين الأبطال وحالة أياس هي الأشهر. انتقى معظم الفنانين، الذين صوروا هذه الأسطورة، ما يُظهر المحصلة الدموية واضحة لا تخطئها العين. على العكس من ذلك فإن رسام المزهريات اكسيكياس الموهوب الذي وقع باسمه على هذه المزهرية، اختار بدلا من الشكل القديم لتصوير القصة (تصوير٥٢) أن يرسم أياس وحيدا في مكان مقفر منعزل، وهو ما توحي به النخلة. وضع البطل ترسه القوى على حده الجانبى، ووضع خوذته فوقه، بينما يستند رمحاه اللذان أصبحا بلا فائدة الآن على إطار التصوير. لم يُسقط أياس نفسه على سيفه، كما في السابق، ولكنه يغرس سيفه فقط في الأرض، مربتا برفق على الأرض المحيطة به، حتى يكون جاهزا عندما يهوى بجسده عليه. المشهد بدون حدث دموي، ويبدو وكأنه خالي من الحركة. ولكن لمن يعرف القصة فإن هذا الاختيار للحظة تحمل مشاعر ألم هائلة. فالبطل الذي تم التقليل من شأنه لم يرد أن يتم تحقيره مرة أخرى. سقوطه الأخرق وجرحه المهمل يضيف إلى خزيه خزيا جديدا، لذلك حرص أن تكون نهايته محسومة. حاجبه المقطوب يرجح ألمه الجسدي وتركيزه الشديد، ولكن وضعيته المنحنية أيضا، والدقة التي تم بها تصوير المهمة المتواضعة، وهو يقوم بتشكيل كومة تدعم السيف الذي سيضعه في وسطها، تدعو المرء للتفكير في محنة البطل بعمق كبير، لذا فإن المشهد يحتوي على الكثير من الحركة لمن يدرك ما ستؤول إليه القصة.

النظرة الشبيهة باللقطة

تسجل اللقطة الفوتوغرافية لحظة منفردة حدثت في وقت ما. ولا شك أن الاغريق والرومان لم يكن لديهم كاميرات، وربما لم يكن لديهم من الأصل فكرة عن مفهوم ما تسجله العين في لحظة ما. إذ كان تصوير واحد من الممكن أن يحمل بداخله عددا من المشاهد المختلفة، التي لا يمكن أن تحدث في نفس الوقت معا.

تصور الحافة الداخلية لكأس من الأشكال السوداء (تصوير٥٣) مشهد مغامرة اوديسيوس هذا المشهد الذي يجمعه مع بوليفيموس. يجلس الكيكلويس إلى اليمين ممسكا بزوجين من الأرجل الآدمية، واحدة في كل يد. بالتأكيد كانت بقايا وليمة كان محتواها رجال اوديسيوس. الرجل الواقف في مواجهة الكيكلوبس مقدما له كأس النبيذ، هو في نفس الوقت الرجل الذي يمسك بالوتد في يده الأخرى، ويدعمه من الخلف ثلاثة رجال آخرين، الذين يدفعون جميعا الوتد في عين الكيكلوبس. كل الأحداث كان من الممكن أن تحدث في ذات الوقت بشكل متزامن (أي أنه يقدم الشراب وهم يضعون الوتد في عين الكيكلوبس). يظهر الكيكلوبس ويداه مشغولتان لذا فهو غير قادر على الإمساك بكأس النبيذ المقدم له. ولم يكن الرجال ليسرعوا بمحاولة فقء عينه بينما ما يزال يستمتع بوجبته ولم يحتس الشراب بعد. ولا يقصد الفنان أن يصور لحظة منفردة في الحكاية، ولكنه يصور أحداثا متعاقبة. إنه يذكرنا بالطريقة التي تطورت بها الأحداث في المشهد، فالكيكلوبس الذي يلتهم الرجال، تم اقناعه أن يتناول الشراب، وبعدها تم سمل عينه، لكن كل هذه اللقطات جمعها الفنان في مشهد واحد. واللقطات تتكامل بشكل رائع. الثعبان الذي يعلو المشهد، والسمكة التي في الأسفل يصعب تفسير وجودهما، ولكن يمكن أن نفترض أن الثعبان مجرد عنصر زخرفي، أو أحد الهوام التي تعيش في الكهف، بينما تلمح السمكة إلى أسفار اوديسيوس في البحر. يعتبر مثل هذا التصوير الإجمالي هو الطريقة الاقتصادية المثلى لتصوير أكثر من عنصر مهم ومختلف في قصة واحدة.

تم توظيف التصوير الإجمالي المشابه على الجبهة المثلثة لواحد من أقدم المعابد الحجرية التي أقيمت في بلاد اليونان. في معبد أرتميس في كيركيرا (كورفو) في صدارة الجبهة المثلثة بشكل ضخم ومدهش تظهر ميدوسا (تصوير٥٤). كانت الجورجونات يعرفن بوجوههن المرعبة، إنهن يحولن من ينظر إليهن إلى حجر في الحال. أوكلت إلى بيرسيوس

مهمة استعان في إتمامها بالحذاء المجنح وقبعة الإخفاء، ويظهر وقد حرك رأسه بعيدا بتروي في اللحظة الحاسمة للمهمة، وهي قطع رأس ميدوسا. وبمجرد أن قام بقطع رأسها كانت هناك مفاجأة في انتظاره. لقد ولدت ميدوسا، التي يبدو أنها كانت تنتظر المخاض، طفلين هما: الحصان المجنح بيجاسوس، وأحد الرجال، هو خريساور Chrysaor. هذه الطريقة العجيبة في الولادة تناسب مسخا مثل ميدوسا. تشغل ميدوسا صدارة الجبهة المثلثة للمعبد بركبة منحنية، وهي الوضعية التي كانت تستخدم بشكل تقليدي لتشير إلى الركض. يفترض أنها كانت تفكر في الهروب من بيرسيوس. وجهها مرعب ويتصل بجسدها. مع ذلك فإن طفليها قد خرجا إلى الجانبين، بيجاسوس إلى اليسار وخريساور إلى اليمين، وهو ما لم يكن ليحدث إلا بعد أن تقطع رقبتها، وهو ما لم يتم هنا بعد. لم يكن الفنان قلقا بشأن التعاقب الزمني. فقد ركز على إظهار ميدوسا بوجهها المخيف، وفي نفس الوقت ما سيلي ذلك ، بخروج طفليها إلى الوجود في تصوير موجز يجمع بين حدثين في مشهد واحد.

يمكن أن يقدر المرء تأثير هذا العمل عندما يقارنه مع عمل فنان آخر لاحق (تصوير٥٥). تعرضت ميدوسا لقطع رأسها، وقد وضع الرأس بأمان في الحقيبة التي يحملها بيرسيوس والتي سقطت على الأرض. انبثق الحصان المجنح بيجاسوس توا من رقبتها وهو يقفز إلى اليمين، بينما يفر بيرسيوس بحرص وهو يطير بحذائه المجنح إلى اليسار. على الرغم من أن مشهد الميلاد أعد بوضوح شديد إلا أن إجمالي القصة أقل وضوحا بكثير من العمل السابق، فميدوسا مقطوعة الرأس لا سبيل للتعرف عليها داخل الحقيبة إلا من خلال نسلها المولود حديثا.



(تصوير ٤٥)

هيراكليس يخنق أسد نيميا

هيدريا أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٥٠٠ق.م)

Villa Giulia, Rome.



(تصوير ٤٦)

هيراكليس يخنق أسد نيميا

هيدريا أتيكية من الأشكال السوداء

(حوالى ٥٢٠ق.م)

Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University.



(تصوير ٤٧)

هيراكليس يخنق أسد نيميا

ستاتير فضي من هيراكليا في لوكانيا

(حوالي ٣٣٠ ق.م)

Leu Numismatic AG, Zurich.



(تصوير ٤٨)

اوديسيوس ورفاقه يفقأون عين الكيكلوبس

بوليفيموس (القرن الأول ق.م)

Museo Archeologico, Sperlonga.



(تصوير ٤٩)

اوديسيوس ورفاقه يفقأون عين الكيكلوبس

بوليفيموس شذرة من كراتير أرجى

منتصف القرن السابع ق.م

Argos Museum, Argos.



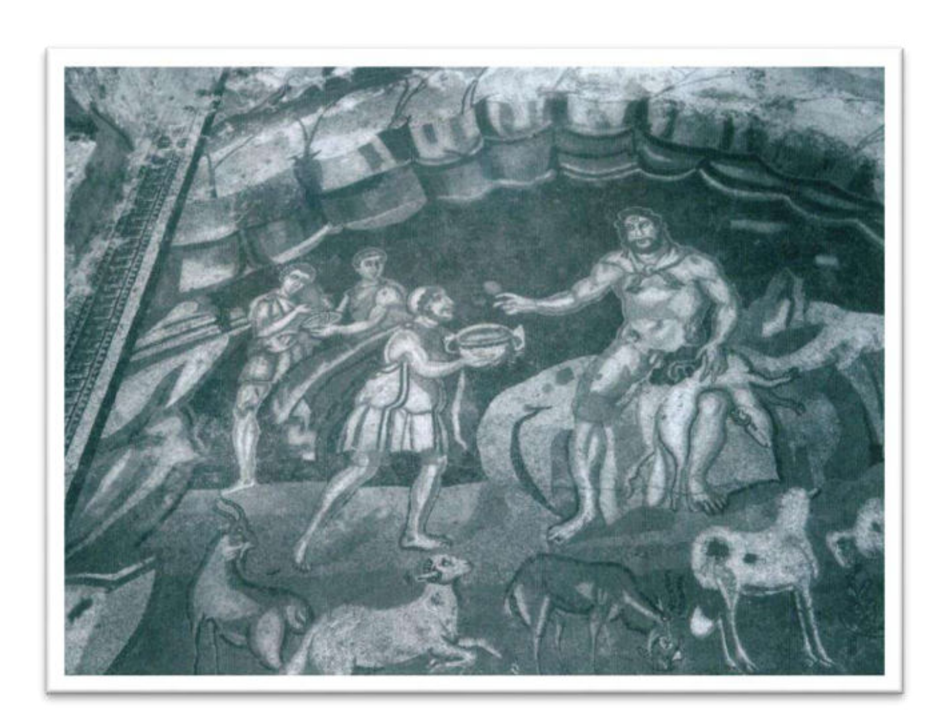
(تصوير ٥٠)

أياس يهوى على سيف

كأس كورينثى من الأشكال السوداء (٥٨٠ ق.م)

Antikenmudeum Basel und Ludwig

(Inv.BS 1404).



(تصوير ٥١)

اوديسيوس يقدمون النبيذ لبوليفيموس

فسيفساء رومانية

ما بين القرنين الثالث والرابع الميلادى

Piazza Armerina, Sicily.



(تصوير ٥٢)

أياس يعد السيف الذى سيهوى عليه بصدره

أمفورا أتيكية من الأشكال السوداء

(٤٥٠ ق.م)

Musée des Beaux-Arts et d' Archéologie, Boulogne-sur-Mer.



(تصوير ٥٣)

اوديسيوس ورفاقه يفقأون عين بوليفيموس

كاس من لاكونى من الأشكال السوداء

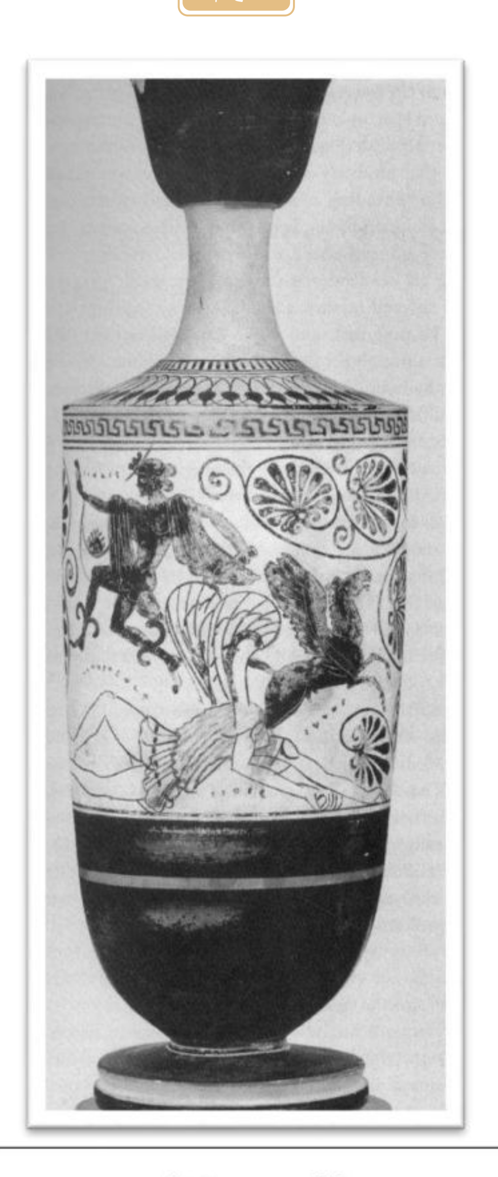
(٥٦٥-٥٦٠ ق.م)

Cabinet de Médalilles, Bibliothèque nationale de France, Paris.





(تصوير ٥٤)
الجبهة المثلثة لمعبد أرتميس فى كورفو
(٥٩٠-٥٨٠ ق.م)



(تصوير ٥٥)

بيجاسوس يولد من عنق ميدوسا

بينما يحاول بيرسيوس الفرار

ليكيثوس أتيكى (القرن الخامس ق.م)

Metropolitan Museum of Art, New York.



الفصل العاشر

الاستطراد الملحمي في مواجهة التركيز التراجيدي

يمكن أن تُروى الحكاية بتوسع، فتتطرق إلى العديد من الأساطير، حتى تلك التي تخص الشخصيات التكميلية. ويمكن كذلك أن تروى باختصار وتكون مقتصرة في الرواية على الشخصيات الرئيسية الفاعلة. في مجال الأدب تعيد الملاحم رواية سلسلة من الأحداث بتوسع مع تفاصيل وتوصيفات حيوية للأماكن والأحداث، وتتضمن استطرادات وتوسع في التفاصيل. بينما كانت المسرحيات التراجيدية على غير ذلك، حيث تدور حول حدث محوري ومحدد، يتم أداؤها بعدد محدود من الشخصيات في خلال فترة زمنية محددة.

من الممكن قياس ذلك على فن رسم المزهريات، على سبيل المثال، يصور الإفريز على جرة من الأشكال السوداء (تصوير٥٦) قصة موت ترويلوس بتوسع في العرض وثراء في التفاصيل. يرجح أن قصة ترويلوس قد رويت باستفاضة في الملحمة المفقودة "القبرصية"، التي تم تأليفها تقريبا في القرن السابع ق.م، أي بعد هوميروس بفترة ليست طويلة، وقد غطت هذه الملحمة أجزاء من الأساطير الموروثة عن الحرب الطروادية، التي ترد روايتها عند هوميروس في الإلياذة والأوديسية. إذ إن الأحداث التي وصفتها الإلياذة وقعت في غضون أسابيع قليلة، عندما كان النزاع بين الإغريق والطرواديين قد وصل عامه العاشر، بينما كرست الأوديسية لتروى عن الأحداث التي وقعت بعد سقوط طروادة، على وجه الخصوص، مغامرات اوديسيوس في طريق عودته إلى وطنه من الحرب. تعالج القبرصية بدورها الظروف التي أدت إلى نشوب الحرب والأعوام الأولى من القتال بتوسع. وكانت من بين ما ترويه من حكايات قصة موت ترويلوس. جل ما وصلنا من القبرصية مجرد شذرات وصلتنا عن طريق الصدفة، أو وردت عند بعض الكتّاب، كما وصلتنا ملخصات للأحداث العامة دونها الكتّاب المتأخرون. على أية حالة فقد كانت الأحداث متاحة ومعلومة لرسامي المزهريات، الذين عاشوا في القرنين السادس والخامس ق.م. تروى الأسطورة أنه بمجرد أن رست سفن الأسطول الإغريقي على سواحل طروادة، دار قتال ضارى. فى ذلك الحين كان للمحاربين الناضجين دور أخر في النزال البطولي الفردي، والمهام الخاصة. على سبيل المثال علم أخيليوس عن طريق إحدى النبوءات أن طروادة لن



تسقط إذا مرت السنون، وبلغ الفتى ترويلوس ابن بريamos عامه العشرين. فقرر أن يتخلص من هذا الصبي، وبذلك يكون قد أزال العائق الذي يحول دون سقوط المدينة. في هذه الأثناء كانت مدينة طروادة التي تعيش تحت الحصار تعاني من قلة في مصادر الماء، وكان الفتى ترويلوس المحب للخيول يضطر أن يغامر بالخروج بعيدا عن أسوار المدينة، حتى يصل إلى بيت النبع (نبع مبنى حوله بناء يشبه المنزل مسقوف)، ويسقى جياده. هناك عند هذا النبع اختبأ أخيليوس في انتظاره. رصد رسام المزهرية المشهد في هذا الوقف، بل وصور ما حدث بعد ذلك (تصوير ٥٦).

إلى أقصى اليسار يقف الإله أبوللون، الذي سيظهر دوره المهم في آخر القصة. يأتي بعده في المشهد بيت النبع. بمجرد أن وضع الشاب جرته تحت الصنبور المشكل على هيئة رأس أسد، بينما تقف فتاة على الجانب الآخر تنتظر حتى تمتلئ جرتها، تنظر إلى جهة اليمين، وترفع ذراعيها في دهشة مما تراه. بجوار هذه الفتاة يقف ثلاثة من الآلهة (ثيتيس أم أخيليوس، وهيرميس، وأثينة)، يؤدون دورهم المؤثر على الحدث، وعلى ما يبدو لا يراهم البشر الفانون. بعد ذلك يظهر أخيليوس في الوسط، نرى أخيليوس، أو بالأحرى ما بقي من تصويره، لأن الإناء به جزء مفقود، يقفز أخيليوس من خلف بيت النبع، ويسرع خلف ترويلوس. ومع أن تصوير أخيليوس مفقود في معظم أجزائه إلا أن الرجل المتبقية في الرسم تنم عما يحدث. ترتفع قدم البطل عن الأرض، وهو يثب للأمام ليهاجم الفتى المرعوب، ترويلوس، الذي يظهر وهو يدفع خيوله لتجري بكل ما أوتيت من قوة. تجري بوليكسينا، أخت ترويلوس، التي صاحبته الي بيت النبع، أمام أخيها، وقد ألقت جرة الماء من هول الموقف ومن الفزع، فوقعت الجرة مقلوبة تحت الخيول الراكضة. إلى اليمين قليلا يجلس الملك المسن بريamos مثقلا بالحزن والأسى قاطبا الجبين، بينما صديقة أنتينور Antenor ينبئه بالأخبار المؤسفة. نرى في أقصى اليمين اثنين من إخوة تريلوس يخرجان من بوابات المدينة، وهما متحمسان للانتقام لمقتل أخيهما. يبدو الرسم دقيقا ومممددا، وكذلك الحروف التي تحدد هوية كل شخصية وكل عنصر، حتى بيت النبع، وجرة الماء. تم تصوير شعور ترويلوس بالفزع بإحساس استثنائي، فيظهر بشعر متطاير وشفتين محكمتي الغلق، كما لو كان يحاول أن يسيطر على توتره. تكافح خيوله المروضة جيدا دون جدوى في مواجهة الموت المحقق (تصوير٥٧)، لم تقدر لترويلوس النجاة، فبعد أن فر إلى معبد

أبوللون لحق به أخيليوس، وذبحه بوحشية. أغضب هذا الفعل أبوللون؛ لأن ذلك الفعل يعد انتهاكا لحرمة معبده، وقد سكن غضبه المختزن من أخيليوس، فيما بعد، عندما حمل الموت السريع للبطل. ألقى البؤس بظله الطويل ليس فقط على طريقة القتل الوحشية التي منى بها ترويلوس، ولكنه امتد أيضا بعد ذلك- تحديدا بعد موت أخيليوس- لأن أخيليوس حينما كان مختبئا عند بيت النبع، رأى بوليكسينا لأول مرة وأغرم بها، ولما لم يستطع أن يعرب لها عن حبه وهو حي، أو أن يكمل حياته معها، فقد طالب شبحه بالتضحية بها على قبره (تصوير ٣٠).

منح الفنان كليتياس الذي وقع باسمه على المزهرية تصويره توسيعا ملحميا، حيث جمع بين ما سيحدث في المستقبل وما حدث في الماضي؛ لكي يضع ملاحقة ترويلوس في سياق النص العريض. هكذا يظهر أبوللون إلى جهة اليسار وهو يلمّح لقتل ترويلوس، والانتقام الذي سيصبه على قاتله. بينما الشاب والفتاة الواقفان عند بيت النبع يوحيان بأن الوضع هادئ بالنسبة للعامة من الناس، وأن المكان لم يغلب عليه التوتر بسبب الحرب. النبرة بدأت في التغير مع ظهور الآلهة الثلاثة، الذين يشجعون أخيليوس على الاندفاع بسرعة كبيرة، كي يتمكن من اللحاق بالجياد التي تعدو.

يصور المشهد المركزي سباق الحياة والموت بين أخيليوس وترويلوس. إنه مشهد مشحون بالتوتر، يدفع المرء للتساؤل أي نوع من المشاركة الوجدانية كان يسيطر على بوليكسينا التي تهرب، والتي لم يتبق منها في المشهد سوى تنورتها وقدميها. إلى جهة اليمين، نرى تعاقب ويلات الحرب: الملك العجوز برياموس مصدوما بما وصله من أخبار، ويعد العدة للحداد على موت أحد أبنائه، بينما الآخران خرجا من المدينة مدججين بالسلاح، ويستعدان للدخول في قتال. وهو مشهد يشكل تضاد ذا مغزى إذا ما قورن بالمشهد الهادئ عند بيت النبع. تتطلب مثل هذه الأفاريز الضيقة أشكالا وشخصيات متعددة لتملأها. لقد كانت حافزا مشجعا للفنانين ليختاروا موضوعات مناسبة لملئها، ومالوا إلى الموضوعات العامة، مثل المواكب والسباقات والصيد والمعارك، أو إلى البحث عن موضوعات يمكن توسيع نطاقها. عندما تصور أسطورة معينة فإن الفنانين إما أن يفكروا فيها إلى نهايتها في شكلها الممتد، أو يضيفوا إليها شخصيات غير ذات صلة ليملأوا الفراغ، كما في

(تصوير٤٦)، حيث أضاف الرسام على تصوير مزهريته اثنين من المشاهدين، اللذين يتابعان الحدث (جهة اليسار)، كل وظيفتهما على ما يبدو كانت مجرد ملء الفراغ.

كان رسامو المزهريات، الذين يمتلكون موهبة كبيرة، قادرين على أن يبتكروا قطاعات ليست فقط جميلة من حيث الزخارف، ولكنها أيضا تحكى قصة ذات مغزى. كان كليتياس يمتلك مثل هذه الموهبة. في (تصوير٥٦) ملأ الإفريز الطويل الضيق بثلاث عشرة شخصية، واثنين من المباني – شاركت جميع هذه الشخصيات في التأثير على مجريات الأحداث للقصة التي كان يصورها.

لجأ رسام مزهرية آخر (تصوير٥٨) إلى تكثيف القصة بدلا من أن يعطي امتدادا للرواية الأسطورية، كما يحدث في التراجيديا، استبعد هذا الفنان كل العناصر الخارجية وملأ فراغه تدريجيا بشخصيتين فقط في تصوير ضخم: تظهر بوليكسينا في أقصى اليمين ذراعاها يضربان، كما لو كانت تهرول لأقصى اليمين، وهي تنظر خلفها في فزع، بينما ترويلوس، الذي يركب جوادا ويسوق الآخر، يضرب جواده بالسوط، بينما يرمق بخوف ما وراءه. لم يكن هناك حيز لتصوير أخيليوس ولا توجد ضرورة لظهوره، فتأثيرات هجومه تم تصويرها بقدر كاف. تظهر جرة الماء التي كانت تحملها بوليكسينا، وقد وقعت على الأرض أثناء هربها فتحطمت، وانسكب منها الماء، كما سيحدث قريبا في دم ترويلوس الذي سيسال.

القصة التي تروى عن المواجهة بين هيراكليس والكينتاوروس نيسوس Nessos من الممكن أيضا أن تتم روايتها بشكل فيه توسع أو باختصار، قدم رسام المزهريات من القرن السابع ق.م تصويرا استثنائيا مفعما بالحيوية (تصوير٥٩ و٦٠).

لما كان الكنيتاوروس عبارة عن كائن مركب من جزء آدمي وجزء من الخيل، فإنه كان يستخدم طبيعته المزدوجة، كما فعل نيسوس الذي لعب دور المعداوي، حيث كان يحمل المسافرين عبر النهر.

عندما وصل هيراكليس مع عروسه ديانيرا، عرض نيسوس أن يحمل المرأة عبر النهر، وبينما كان يحملها ويعبر بها النهر استسلم وسط الطريق إلى غريزته الجنسية، وبدأ في مهاجمتها، استغاثت ديانيرا بهيراكليس الذي أغاثها وقضى على المسخ منتهك الحرمات.

رسام المزهريات يظهر هيراكليس في صدارة المشهد ملوحا بسيفه كما لو كان يوجهه إلى نيسوس. إلى اليسار يبدو نيسوس وقد انهار تحت التهديد، وقد مد يداه بشكل

يدعو للشفقه، وقد ثنى رجليه من عند ركبتيه. وكما يبدو واضحا فإن رجليه البشريه تظهر في مقدمة جسد الحصان الملحق من الجزء الخلفي (معظم الكينتاوروي فى الفترات التالية كان يتم تصويرهم بجزء آدمي حتى الخصر فقط، أما الجزء السفلي فيخص الخيول، وقد صار هذا الشكل مقبولا مع مرور الوقت وأصبح هو الشكل الأكثر شهرة. لا خلاف أن الكينتاوروس كان مسخا خياليا لا يوجد له نموذج قياسي طبيعي يمكن تقليده). يظهر هيراكليس إلى اليمين وتجلس ديانيرا على العربة، وهي تمسك بشكل متمرس بعنان الخيول الأربعة التي تنتشر على شكل مروحي (أقصى اليمين). يظهر من ديانيرا فقط رأسها وذراعاها والجزء السفلي من تنورتها، وهي الأجزاء التي حفظها لنا ما تبقى من التصوير. العربة تبدو مضافة إلى القصة. وقد يقع المرء في حيرة هل كان ظهور هذه العربة لملء الفراغ، أم لأن الفنان أراد أن يظهر التباين بين انحناء جسد نيسوس الذي ينتمي إلى الخيول، وهو يبدو فيه مرونة وحيوية وتشكل رياضي، مع الأجساد المتبلدة التي تظهر عليها خيول جر المركبة الطبيعية. من الممكن أن تصور القصة في شكل أكثر إيجازا واختصارا. هذا هو ما فعله رسام المزهريات ذات الأشكال الحمراء من القرن الخامس ق.م (تصوير ٦١). قام هذا الفنان بتخفيض المشهد إلى ثلاث شخصيات رئيسية، وركز على نواة الحدث. هب هيراكليس لانقاذ زوجته. لاحظ كيف يبدو جلد الأسد خاصته متطايرا خلفه، وهو يجذب نيسوس من لحيته ويهدده بهراوته المرفوعة، بينما غاص نيسوس في الأرض، كما لو كان يحاول أن يهرب من قبضة هيراكليس، من الواضح أنه اضطر أن يطلق سراح ديانيرا، التي أفلتت من قبضته بشكل سلس، التقت أذرع الشخصيات الثلاث في وسط المشهد: ديانيرا تستجير بيدها بهيراكليس، الذي ينتقم من نيسوس، بينما يمد نيسوس يده يكافح بها اليد القابضة عليه بإحكام، يد هيراكليس التي تمنعه من الهرب. تتناقض الملامح الواضحة لوجه هيراكليس الوسيم مع الملامح الوحشية لنيسوس، الذي تظهر منه أذنا الحصان. كما أن جرأة هيراكليس ترد بالتناقض على هجوم الكنتاوروس الفظ الجبان.

الرواية الأكثر تكثيفا واختصارا لهذه الأسطورة كان لها أيضا تأثير كبير (تصوير٦٢). خفض رسام المزهريات من القرن السابع ق.م على مزهرية من الأشكال السوداء شخصيات القصة إلى شخصيتين فقط هما: هيراكليس الغاضب، ونيسوس متجاوز الحدود. تأتي قوة الصورة من التناقض بين الطرفين. هيراكليس الحاسم الذي لا يعرف



الصفح لحق بنيسوس ووثب عليه، ووضع قدمه على المنطقة التي يلتحم فيها الجزء الآدمي بالجزء الحيواني، ويجذب نيسوس من شعره بيد واحدة، ويسحب سيفه بيده الأخرى. بدأ جسد نيسوس ينثني عند ركبتيه تحت وطأة ثقل هيراكليس البطل مفتول العضلات. إنه يرفع إحدى يديه ليلمس لحية هيراكليس. يعد لمس اللحية باليد تلميحا موروثا يشير إلى التضرع، وهنا نرى نيسوس وهو يستجدى هيراكليس أن يتركه حيا. بينما يده الأخرى تردد صدى هذا التلميح، ولكنها تؤكد على أن أمله في هذا ضئيل. تتناقض حماسة هيراكليس وحيويته مع ثبات الكينتاوروس المنهار وجموده تحت الهجوم. يظهر هيراكليس بأنفه البطولية المعقوفة، مرتديا تونيك أنيق، لحيته وشاربه محددين بالحلاقة، فيما يشير إلى كونه رجلا متحضرا، يحمي زوجته ويدعمها. أما الكينتاوروس ذو الأنف الأفطس بشاربه الأشعث ولحيته غير المهندمة، غير قادر على السيطرة على غرائزه الهمجية. مع أن هيراكليس يظهر في أساطير أخرى وقد ارتكب جرم الاغتصاب، إلا أن مرونة الأساطير سمحت له بدور آخر مناقض هنا، واستطاع الفنان بعبقريته أن يقتنص جوهر الحكاية عن طريق إتقان رسم قصته وملامح شخصياته.

يأتي المثال الأخير على معالجة أسطورة بطريقتين مختلفتين. مما يروى عن مدينة طيبة أنها كانت موطن البطل والعراف المتنبئ أمفياراوس، الذي تزوج إريفيلي Eriphyle أخت أدراستوس، ملك أرجوس. عندما قرر أدراستوس أن يقود حملة ضد طيبة، ذلك حتى يعين بولينيكيس Polyneikes المنفي على المطالبة بحقه في عرش طيبة. كان أمفياراوس محجما عن المشاركة، فقد تنبأ بأنه إذا ذهب للقتال في طيبة فإنه لن يعود من هناك أبدا. اتفق أدراستوس وأمفياراوس، فيما مضى، أنه إذا ما نشبت بينهما الخلافات يوما فإنهما سيحتكمان إلى إريفيلي، والآن فقد احتكما إليها، وكان قرارها ستترتب عليه عواقب رهيبة إلى أقصى درجة.

كان بولينيكيس قد جلب معه من طيبة عقدا فائق الروعة، كان الإرث الذي أعطته الآلهة كهدية زواج لمؤسس طيبة، إنه الآن يعرض العقد على إريفيلي كرشوة ليقنعها أن ترسل زوجها للقتال. قبلت إريفيلي العقد – سبب المتاعب التي لن تنتهي– وفعلت ما أمرها به. الآن سيشارك أمفياراوس في القتال مكرها وسيرافق أدراستوس في الحملة ضد طيبة. يُظهر رسام المزهريات الكورنثي (تصوير٦٣) أمفياراوس يخطو أمام قصره بخطى

واسعة، متقدما للأمام بإحدى قدميه نحو عربته استعدادا للرحيل. إنه يشعر بالخيانة التي تعرض لها، ويستل سيفه من غمده ويستدير لينظر خلفه متوعدا إريفيلي، التي تقف إلى أقصى اليسار في مؤخرة الحشد، وهي تتظاهر بتوديع أمفياراوس. ترتدي الحجاب وتمسك بعباءتها للخارج في إيماءة إلى أنها زوجة وفية، مثل أندروماخي (تصوير٣٨). لكنها تختلف في أخلاقها عن أندروماخي، وقد تمت الإشارة إلى خيانتها بالعقد الكبير، الذي تمسكه بشكل واضح في يدها اليمنى، في تذكير بليغ بالعقد الذي حرك الأحداث. الصبي الذي يقف في مقدم الحشد من النساء، ممددا ذراعيه الحانيتين نحو أبيه الذي أوشك على الرحيل، هو ألكمايون Alkmaion ابن أمفياراوس. الذي أوصاه والده أن ينتقم لموته. وقد نفذ هذه الوصية حينما كبر وصار يافعا، وقد تعقبته ربات العذاب بوصفه قاتل أمه. وقد تعرض للقتل في النهاية جراء تأثير هذا العقد المدمر. العراف الجالس على الأرض أمام الخيول في أقصى اليمين، وهو يمسك بجبهته وراح يتأرجح في قنوط، قد رأى رؤية عرف من خلالها المصير المحزن الذي ستأول إليه الأحداث التي سوف تعقب مشهد المغادرة التعس.

لا يركز هذا المشهد الثري على لحظة مغادرة أمفياراوس فقط، لكنه مثل الملحمة، يعطي لمحة عما سبق من أحداث وما سينتج عنها مستقبليا من عواقب. الطريقة التي تم بها تجميع الرواية كلها في مشهد واحد تذكرنا بالمشهد الإجمالي (تصوير٥٣ و٥٤)، الذي تم فيه التلميح للماضي والمستقبل في تصوير موجز بإحكام (بوليفيموس يأكل الرجال، وصار ثملا وأصبح مفقوء العين). الفرق أن مثل هذه الروايات الملحمية (تصوير٥٦ و٦٣) تقدم المشهد العريض للقصة، حيث تم نقل الرواية بالاستعانة بشخصيات متنوعة نشرت في كل المساحة الخالية على المزهرية، ويعتمد الفنان على الامتداد الزمني للقصة (قبلت إريفيلي العقد، أمفياراوس يرحل، الحملة تفشل).

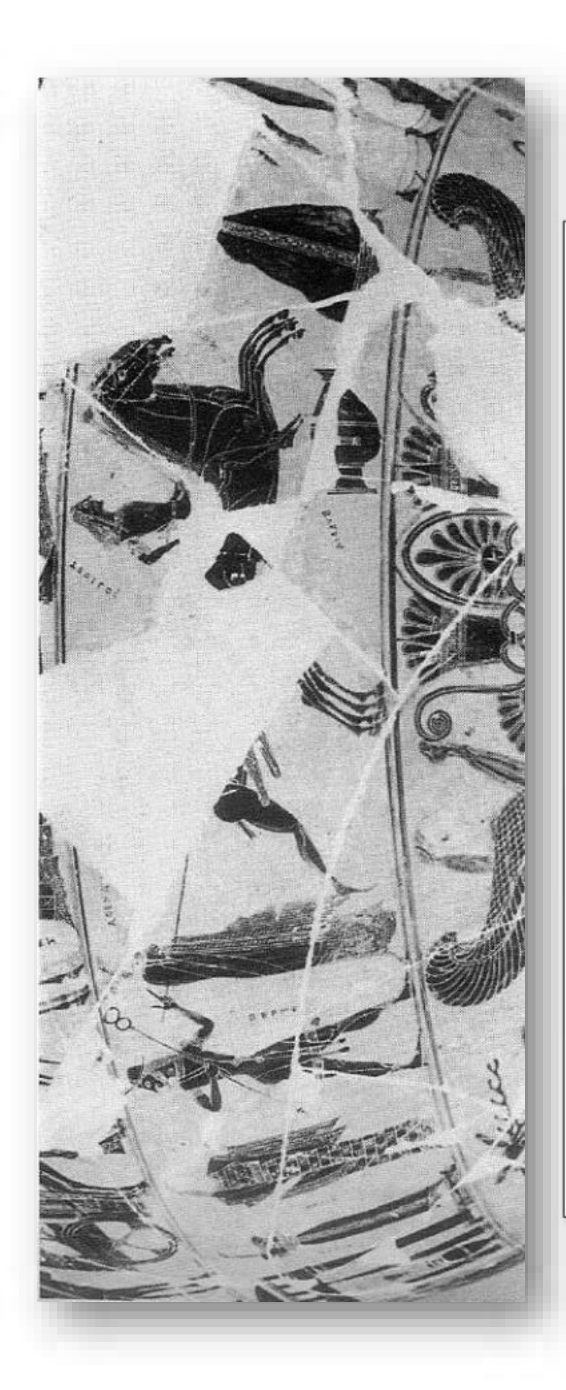
رسام المزهريات ذات الاشكال الحمراء الأتيكي اختار طريقة أخرى تماما ليصور الأسطورة (تصوير٦٤)، مستعينا بشخصيتين فقط، ركز من خلالهما على الحدث المحوري. بولينيكس أتى ليزور إريفيلي ويمد يده بالعقد لها. بينما تمد هى يدها لتتلقاه، وعيناهما تلتقيان في اتفاق على مصير زوجها المحتوم. من الممكن أن يكون المشهد لمجرد رجل يعرض قطعة حلي على امرأة، لكن اسميهما المكتوبين إلى جوار تصويريهما يؤكدان على انتماء التصوير إلى عالم الأسطورة.







(تصوير ٥٦)
أخيليوس يوشك أن يقتل يغتال ترويلوس
كراتير أتيكى من الأشكال السوداء
(حوالى ٥٧٠ ق.م)
Museo Archaelogico, Florence.



(تصوير ٥٧)
أخيليوس يوشك أن يقتل ترويلوس
كراتير أتيكي من الأشكال السوداء
(حوالي ٥٧٠ ق.م)
Museo Archaelogieo, Florence.



(تصوير ٥٨)

ترويلوس وبوليكسينا يهربان من أخيليوس

(الذى لم يظهر في التصوير).

هيدريا أتيكية من الأشكال الحمراء

(٤٨٠ ق.م)

British Museum, London.



(تصوير ٥٩)

نيسوس ينهار تحت وطأة انقضاض هيراكليس عليه

على حين تمسك ديانيرا بلجام خيول العربة

أمفورا اتيكية قديمة (حوالى ٦٦٠ ق.م)

Metropolitan Museum of Art, New York.



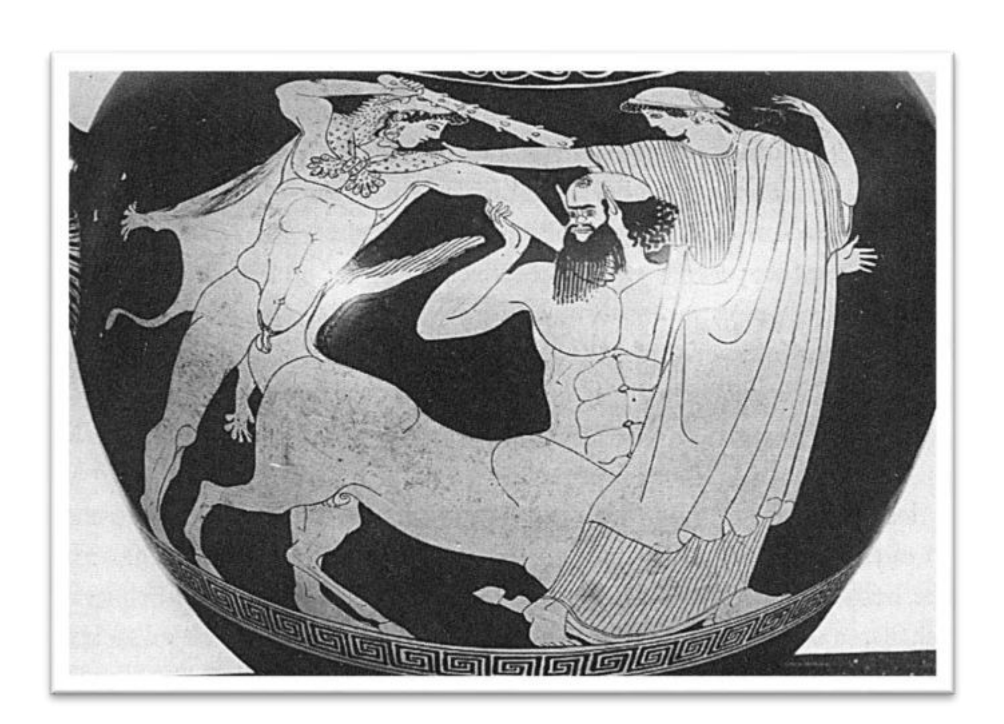
(تصوير ٦٠)

نيسوس ينهار تحت وطأة انقضاض هيراكليس عليه

على حين تمسك ديانيرا بلجام خيول العربة

أمفورا اتيكية قديمة (حوالى ٦٦٠ ق.م)

Metropolitan Museum of Art, New York.



(تصوير ٦١)

هيراكليس يهاجم نيسوس، على حين تنسل ديانيرا من قبضة نيسوس

هيدريا أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالي ٤٨٠ ق.م)

British Museum, London.



(تصوير ٦٢)

هيراكليس يهم بقتل نيسوس

أمفورا أتيكية من الأشكال السوداء

(أواخر القرن السابع ق.م)

National Archaeological Museum,



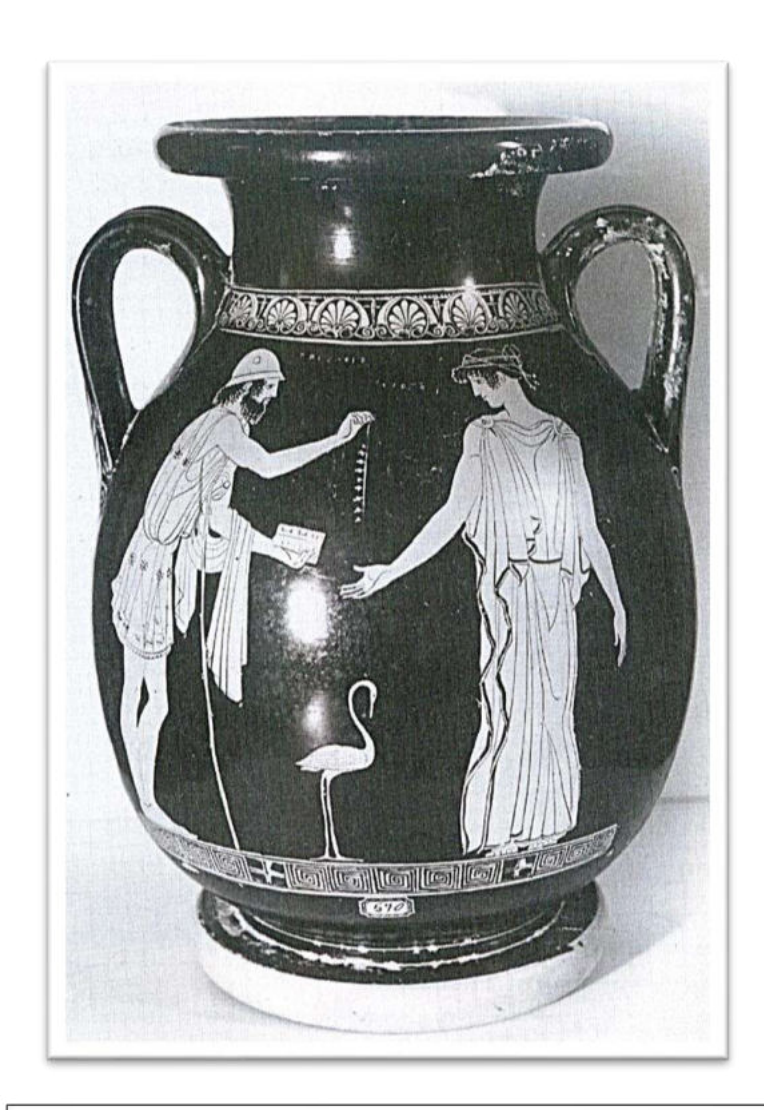
(تصوير ٦٣)

رحيل أمفياراوس

كراتير من الأشكال السوداء

(حوالى ٥٧٠ ق.م)

Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Berlin.



(تصوير ٦٤)

بولينيكيس واريفيلى

بيليكى أتيكى من الأشكال الحمراء

(٤٦٠-٤٥٠ ق.م)

Museo Provinciale Sigismondo

الفصل الحادى عشر

التركيبات الفنية والموتيفات

تتفاوت الموضوعات من حيث مستوى سهولة التصوير وصعوبته. فالأحداث يسهل تصويرها أكثر من العواطف، كأن يصور البطل وهو يقتل وحشا، أو رجل يحمى امرأة. إنها أمور يسهل تصويرها، لكن كيف يمكن للفنان أن يصور الشعور بالخوف، أو الشعور بالحب؟. كانت الآلهة الإغريقية وفقا للأساطير نزاعة للحب. يقعون في غرام الفانين من البشر. ونادرا ما ينتهي وقوع إله في الحب بنهاية سعيدة للمحبوب. وكان الفنانون يتوقعون النهايات المشئومة التي تعقب عادة تبادل العشق مع الآلهة، ويبذلون ما في وسعهم لتجنب الوقوع في حب من هذا القبيل.

كان فنانو القرن الخامس ق.م من رسامي المزهريات مفتونين بحكايات الآلهة، الذين وقعوا في حب البشر، وكانوا يسعون إلى تصوير نماذج للمعاناة الإلهية، وحتى يحققوا ذلك كان عليهم أن يبتكروا طريقة يصورون بها ما يعتري الآلهة من عواطف. ولكن كيف يستطيع التصوير أن يظهر الطريقة التي يخفق بها قلب أحدهم بسرعة عند رؤية محبوبه، أو وقوف الكلام في حلقة وأنفعالاته من فرط الغرام؟

وصفات تتمتع بالمرونة

١- الجرار الإغريقية:

ابتكر رسامو المزهريات وصفة المطاردة الغرامية. يصورون بها التحمس الإلهي في مطاردة بشري (أو بشرية) يحاول الهرب. يتجسد الشوق والرغبة في تصوير مطاردة غرضها الإمساك بالمحبوب، ويظهر الخوف والمقاومة، اللذان تم التعبير عنهما بالهروب من المطاردة.

على الرغم من أن هذه التركيبة الفنية تفتقر إلى الإتقان، إلا أنها تؤدي عملها. وقد أصبحت طريقة مفضلة لأقصى درجة. واستخدمت ليس فقط لإظهار محاولات الآلهة الإمساك بالبشر، لكن أيضا لتصوير محاولات البشر الفانين الإمساك بآلهة. لدينا ثلاثة أمثلة (تصوير ٦٥ و٦٦ و٦٧) تستخدم هذه التركيبة الفنية بشكل متطور.

في (تصوير٦٥) تظهر امرأة مجنحة تطارد شاب. ذراعاها ممددان، ويداها مستعدتان للإمساك به، اليد اليسرى على كتفة بالفعل. الشاب يرتدي عباءة قصيرة وقبعة شمسية معقودة عند عنقه، يمكن رؤيتها خلف كتفه الأيسر، والمشهد يبدو بوضوع أنه براح خارج المنزل، هذا الشاب يحمل رمحين، مما يوحي بأنه صياد. ينظر الشاب خلفه بانزعاج وتوتر، ويخطو بخطي سريعة بعيدا عن المرأة التي تطارده. المرأة المجنحة ليست مخلوقا يمكن أن يصادفه المرء في الحياة الواقعية، لذا فإن هذا المشهد لابد وأنه يصور أسطورة ما.

وإذا بحثنا بين النساء المجنحات في الأساطير فسنجد واحدة منهن وقعت في الحب هي إوس، ربة الفجر، والتي كان من بين من وقعت في حبهم الصياد الأثيني كيفالوس Kephalos، والذي على ما يبدو هو الشخص الذي تتم مطاردته في التصوير.

يوجد مشهد مشابه للمشهد السابق تم تصويره في (تصوير٦٦) تمد المرأة المجنحة ذراعيها، كما لو كانت تطارد الشاب، الذي ينظر خلفه مادا بصره إليها، بينما يمد يده تجاهها، كما لو كان يحتج أو يجادل، بينما يحاول الهرب، لا يحمل هذا الشاب أية أدوات صيد، ولكنه يحمل عوضا عن ذلك قيثارة. إنه ليس أحدا آخر سوى الأمير الطروادي تيثونوس Tithonos، الذي شأنه شأن كافة الأمراء الطرواديين عمل لفترة في الرعي. كان الرعاة ينفردون في وحدة بقطعانهم، وكانوا يمضون وقتهم الطويل في العزف على آلة موسيقية؛ كي لا يشعرون بالملل، لذلك يحمل تيثونوس قيثارته.

استجدت إوس زيوس، في نشوة انجذابها لتيثونوس، أن يكتب له الخلود. هذا التفكير في الإسعاد كان له عواقبة المحزنة لتيثونوس، ذلك أن إوس نست أن تؤكد على أن يكون خلوده مرهونا ببقائه شابا. ومع أن خلوده تحقق إلا إنه كان يكبر في السن، ومع تقدم عمره ظهرت تجاعيده شيئا فشيئا وذبل شبابه للأبد. لقد صار كهلا طاعنا في السن، لا يقوى على الحراك. جعلت إوس محبوبها ضحية لواحدة من أكثر العذابات المؤثرة في الأساطير الإغريقية. حياة بغيضة وموت يرفض المجيء.

تصويرات إوس وقصص حبها تضاعفت في القرن الخامس ق.م. وبمجرد أن ابتكرت هذه التركيبة الفنية تكرر توظيفها مرة بعد أخرى، لقد كانت مثل هذه التركيبات الفنية في الواقع حيوية بالنسبة للفنانين. إنها توفر لهم وسيلة لاختصار رواية القصة، وتمكن الفنان من أن يصب الأسطورة في تصوير مرئي، دونما تفكير في محاولات تجريبية،



وتسمح لعين الخبير أن يتعرف على الاسطورة بشكل جازم، دونما تردد. هكذا كان حال تصوير الفتى الحزين، الذي يعلو صهوة جواد راكض، مسبوقا بفتاة تسعى للهرب وقد ألقت جرة ماء (تصوير ٥٧، ٥٨) في إشارة لترويلوس وبوليكسينا، اللذين صورا معا، بينما يشير تصوير مجموعة من الرجال يدفعون وتد في عين عملاق جالس أو مضطجع (تصوير ٤٨، ٤٩، ٥٣) إلى فقء عين بوليفيموس.

مجرد أن تترسخ التركيبة الفنية، فإن الفنان يمكنه أن يعدل التصوير، أو يزيد من تفاصيله وقتما شاء. يمكنه أن يجعله أكثر عمقا وحركة ويضفى عليه جوا هزليا ممتعا. لم تكن التركيبة الفنية مقيدة للفنان بل على العكس تحرره، وتسمح له أن يعبر عن قصته، وقد تيسر له في أفضل الحالات أن يبتكر شيئا جديدا وأصيلا.

على الرغم من أن التركيبة الفنية توفر الإطار، إلا أنه ليس إطارا جامدا، إذ أن هناك مساحة جيدة من المرونة داخل التركيبات الفنية، حينما يتم توظيفها بشكل جيد. على سبيل المثال يظهر ذلك في التفصيلة الصغيرة في كنه الشاب سواء أكان يمسك بأداة صيد (تصوير٦٥) أو قيثارة (تصوير٦٦) لأن ما يمسكه كافيا ليجعلنا نميز كيفالوس من تيثونوس، كلاهما كان معشوقا لإوس، لكن الفرق بينهما يتضح من اختلاف مهنتيهما. وبالتالي فإن التركيبة الفنية من الممكن أن تصور قصة مختلفة، إذا تم تغيير بعض التفاصيل الصغيرة. في (تصوير٦٧) الشخصية المجنحة أصبحت ذكرا، ولم تعد أنثى كما في التصوير السابق، ومن يتم تعقبه أنثى. ظل التصميم نفسه، ولكن جنس الشخصيات اختلف. الرجل المجنح هو بورياس Boreas، رياح الشمال، في مظهر وحشي وعنيف. المرأة التي يتعقبها هي الأميرة الأثينية أوريثيا Oreithyia، على ما يبدو افتتن رسامو المزهريات الأثينيون بفكرة أن إله رياح الشمال، صهرهم، هب بشكل ملحوظ في التوقيت المناسب، وسحق أسطول الفرس الغزاة، وأبعادهم عند رأس أرتميسيوم Artemisiom في عام ٤٨٠ ق.م.

على الرغم من أن العديد من التصويرات يسهل التعرف عليه، فإنه لابد عادة من دراسة التفاصيل بعناية. تبدو التركيبة الفنية المستخدمة في (تصوير٦٨) مشابهة لتلك التي كنا ننظر إليها منذ برهة. الشاب الذي يهرب يحمل قيثارة مثل تيثونوس في (تصوير٦٦)، لكن المرأة التي تتعقبه ليس لها أجنحة، وتمسك برمح بطريقة تهديدية. لا يبدو هذا المشهد مشهدا غراميا، لكنه بالأحرى ينذر بسوء. المرأة التي صورت بدون أجنحة ليست إوس،

مع أن إوس تصور أيضا في بعض الأعمال والمناسبات بدون أجنحة (تصوير ٢٠٠)، والشاب الذي تطارده ليس تيثونوس. القصة هنا هي قصة اورفيوس، العازف الأسطوري الشهير، الذي سيطر على عقول الرجال التراكيين، مما أصاب زوجاتهم بالغيرة عليهم، وقمن في نوبة غضب بقتل اورفيوس. يكشف الفحص الدقيق أن العازف سيء الحظ طُعن بالفعل برمح، اتجه من حجابه الحاجز إلى المنطقة الإربية (أعلى الفخذ). تشبه يده، التي يمدها في تضرع للمرأة التي تتعقبه، يد تيثونوس التي كان يمدها لإوس (تصوير ٦٦)، لكن المفهوم والمعنى يعززهما السياق ويتغيران. توفر التركيبة الفنية الراسخة الثابتة نقطة الانطلاق للفنان. وعندما يدخل عليه تعديلاته فإنه ينجح عندئذ في تصوير قصة أخرى مختلفة تماما. يمكن للمشاهد المتلقي تقدير ذلك، لكن يكون ذلك فقط بعد الملاحظة الجيدة بعناية لكل من السياق والتفاصيل.

أنتج رسامو المزهريات أعدادا مهولة من الأواني بشكل سريع نسبيا وبتكلفة زهيدة، ساعدتهم على ذلك التركيبات الفنية، التي توفر عليهم عناء التفكير، وإهدار الوقت في التفكير في طرز جديدة مبتكرة، غير مضمونة النتائج والتأثير.

٢- التوابيت الرومانية:

مال الرومان الأثرياء منذ حوالي عام ١٢٠م إلى تفضيل فكرة الدفن في توابيت رخامية مزينة بالنحت. كانت التوابيت المنحوته على عكس المزهريات المرسومة، فقد كانت مكلفة، وكونها وسيلة تباهي فإن الاهتمام كان منصبا على جعلها جذابة. كان على نحات التوابيت الروماني أن يعمل كثيرا وبتؤدة أكثر من رسام المزهريات، إنه يقوم بنحت جزء بعد جزء، ليصل إلى التصوير الكامل، الذي يريد إنتاجه، وهنا تجدي معه التركيبات الفنية المرنة نفعا كبيرا.

كانت التوابيت تزخرف بطرق عديدة مختلفة، بعضها بسيطة، وبعضها بأكاليل، وبعضها بمقاطع ومشاهد منتقاة من حياة أصحاب المناصب. وكان العديد منها يزين بموضوعات مأخوذه من الأساطير. أحيانا يكون سبب اختيار أسطورة بعينها محيرا للمتلقى، على وجه الخصوص عندما يكون الموضوع باعثا على الخوف، بالمقارنة بالموضوعات التي تتضمن تلميحات إلى أن الموت هو تقريبا غفوة من نعاس، يستيقظ النائم منه ليسعد بحياته الأخرى.

استخدم الرومان الأساطير بحرية، ذلك أنهم عادة ما كانوا يعيدون تفسيرها في ضوء ثقافتهم. وعلى حين كان افتتان الآلهة بالبشر يؤدي بصفة عامة إلى كارثة في الأساطير الإغريقية. فإن الرومان نظروا إلى الأمر غالبا من وجهة نظر إيجابية، فكانوا يختارون الأساطير التي تكون فيها قصص الحب ذات نهايات سعيدة، ليزينوا بها توابيتهم. واحدة من هذه القصص هي قصة أريادنى. كانت أريادنى ابنه الملك مينوس، ملك كريت، وباسيفاي، ابنة هيليوس، إله الشمس، وعندما أتى ثيسيوس ليقتل مينوتاوروس وقعت أريادنى في حبه، ودلته على فكرة الخيط، الذي وضعه في بداية المتاهة، وأرشده إلى طريق الخروج، وقد حملها معه خارج الجزيرة. وفقا لهوميروس فقد قُتلت أريادنى على يد أرتميس بطلب من ديونيسوس في جزيرة ديا قرب كنوسوس، قبل أن تصل إلى أثينا مع ثيسيوس، وفي حكاية أخرى تركها، بينما كانت نائمة، على جزيرة ناكسوس، حيث وقع ثيسيوس ضحية لسحر ما، كما يروي بلوتارخ وديودورس الصقلى، واكتشفها ديونيسوس في طريق عودته من الهند، وفتن بجمالها وتزوجها، وعندما استيقظت، حصلت على تاج كهدية لزواجها ويقع مكانه بين النجوم، أما هي فكرمت كإلهة كما يقول اوفيديوس.

أي قصة أجمل من هذه القصة يمكن أن يزين بها التابوت؟!

الهدف هنا هو إظهار أن الموت مجرد غفوة وتمهيد للحياة الأخرى المليئة بالسعادة. ولذا لا غرو أنها كانت ذات شعبية ومفضلة في تزيين التابيت.

بينما كانت رسومات المزهريات تزين بعدد قليل من الشخصيات التي تظهر بوضوح أمام الخلفية، فإن التوابيت زينت بحشد هائل من الشخصيات، كبيرة الحجم وصغيرة، صممت لتملأ كامل المستطيل بأنشطة يمكن ملاحظتها، بحيث لا تخلف بينها فرجة، ولا تترك في المساحة فجوة من فراغ. وكانت بعض الشخصيات ذات دور فعال في الحكاية، وبعضها تكميلي، وبالتالي لم يكن من السهل اقتناص الشخصيات الأساسية من أول وهلة.

في (تصوير٦٩) على النصف الأيمن من التابوت تظهر أريادنى النائمة ممددة في الزاوية اليمنى لأسفل، يستند كوعها على دعامة ما، وتحمل رأسها فوق كفها. وقد تم تصوير الزخارف في باقي التابوت بعناية وتفصيل، مع ذلك لم يُتم الفنان نحت تفاصيل وجه أريادنى وشعرها. والسبب في ذلك أن هذه الطرز المفضلة من التوابيت كانت غالبا تجهز في شكلها



النهائي في ورش العمل في انتظار الزبون، الذي يكون له القرار النهائي، فقد يطلب أن ينحت وجه أريادنى بملامح زوجته.

وكانت الملامح الشخصية للمتوفي تُفرض على الشخصيات الأسطورية من قبل الرومان في غير صلة بالسياق.

وضعية أريادنى، التي تضع ذراعها الأيمن فوق رأسها، هي وضعية متعارف على أنها تستخدم لتشير إلى أن هذا الشخص نائم. رداؤها ذو الثنايا المنسدلة منزلق عن جسدها؛ لذلك فإن جزعها مكشوف بالكامل. وتحيط بالشخصية النائمة شخصيات تنوعت في الحجم بين كبير وصغير. أهم شخصية في هذه الشخصيات هي شخصية ديونيسوس (الرابع من اليمين). الشخصيات الثلاث الأخرى الكبيرة أدارت رؤوسها لليسار لينظروا إليه، بينما ينظر هو إلى اليمين، وهو يرمق بتعجب وابتهاج أريادنى. ويظهر مثله مثل أريادنى بجزع عاري، رداؤه منسدل الثنايا منزلق حتى أعلى الفخذ. يظهر وهو ينزل من عربته، تظهر العجلة والعربة إلى يسار رجله المتدلية منها. حشد الشخصيات الذي يملأ الحيز هم أعضاء حاشيته الأفظاظ من المايناديس والساتيروي والبانات Pans، بينما تساعد آلهة الحب صغيرة الحجم، الذين يظهرون في صورة أطفال مجنحين، في سير الأحداث.

الأشخاص الأساسيين في العمل هما ديونيسوس وأريادنى، اللذان تربط بينهما علاقة. الإله الواقف ينزل من عربته ليقترب من المرأة النائمة المضطجعة، أما الشخصيات الأخرى فوجودها يمكن رده لملء الفجوات، ويمكن للفنان أن ينوع في التعامل معها بحرية وفقا للحاجة.

فكرة المواساة في الموت بتشبيه الميت بالنائم الذي وجد سعادته في حب الإله، يمكن أن نراها أيضا مشخصة في قصة إنديميون Endymion، الراعي، عند جبل لاتموس Latmus، كان إنديميون قد أخذ وعدا بأنه أيا كان ما تمناه سوف يتحقق، وقد اختار إنديميون أن ينام نوما أبديا، وبذلك ظل محتفظا بشبابه، وحينما غط في ثباته الطويل، وبينما هو هكذا، رأته ربة القمر لونا (سيلين عند الاغريق) فاستحوذ على إعجابها بجماله الأخاذ. قيل في إحدى الروايات أنها كانت تزوره وهو نائم في هدوء، ووفقا لرواية أخرى فقد أنجبت منه خمسين ابنة. وعلى حين كانت إوس، كما ذكرنا سابقا، مغرمة بأحد الشبان وتسببت في أنه أصبح حبيس الشيخوخة، وأنها كانت تعتمد عادة على أجنحتها في مطاردة محبوبيها من

الشباب، فإن لونا كانت تستخدم عربة في تنقلاتها. تم تصويرها على جزء من تابوت (تصوير ٧٠) مضيئة يسحبها للأمام إله حب صغير، بينما ترفرف باقي آلهة الحب، وأحدهم يرفع رداء إنديميون ليلفت انتباهه.

يخفي الحشد المجتمع من الشخصيات الأبطال الرئيسيين للقصة لأول وهلة. يظهر إنديميون مضطجعا في الوسط على الأرض، يسترخي ذراعه الأيسر على الأرض، بينما يضع يده اليمنى فوق رأسه لتدل على أنه نائم. تنزل ربه القمر، لونا، من عربتها في أقصى اليسار. عيناها تركزان على إنديميون النائم، وهي تقترب منه. ويوجد ثلاثة آلهة حب صغار الحجم يملأون الفراغ المحيط بها. ويوجد فوقهم شخص عاري يمكن تحديد هويته بالجبل لاتموس، ويحلق فوق إنديميون تشخيص مجنح للنوم، وهو يرش عصارة الخشخاش عليه. تظهر لونا في أقصى اليمين مرة أخرى. وهي ترحل مغادرة المكان. تنظر خلفها بهيام، بينما تثب خيولها فوق شخصية مضطجعة، ربما تجسد الأرض. جدير بالملاحظة أن الإلهة التي تقترب من إنديميون النائم تستدعي إلى الذهن المشهد المشابة لديونيسوس، وهو يقترب من أريادنى (تصوير ٦٩).

كان لدى الرومان أسطورة أصيلة خاصة بهم عن عشق الإله لإحدى الفانيات من بني البشر. أغرم إله الحرب مارس بـ ريا سيلفيا Rhea Silvia، التي كانت من نسل البطل أينياس (أو ابنته). وقد كانت عذراء فستالية Vestal، ولذا يفترض ألا يمسها أحد من الرجال من بني البشر، لكن الإله ليس رجلا من بني البشر، قام مارس باغتصابها، وقد كان ثمرة ذلك فائدة عظيمة لروما، لأنها وضعت توأمين وماتت، وكان هذان التوأمان هما رومولوس وريموس، اللذان تُركا في العراء بجوار نهر التيبر، حيث أرضعتهما أنثى ذئب. التوأمان عندما صارا يافعين أسسا مدينة روما.

يصور تابوت (تصوير ٧١) مارس يقترب من ريا سيلفيا. إله الحرب مفعم بالحيوية، يرتدي خوذته، ويشق طريقه وهو يبدو مختلفا نوعا ما عن إله النبيذ فاتر الهمة (تصوير ٦٩)، مع ذلك يقترب مثله من المرأة النائمة. يمكن ملاحظة التشابه في طريقة الإله مارس والإلهة لونا في اقترابهما من الشخصية النائمة، وكيف تشبه ريا سيلفيا إنديميون. هناك بعض الفروق القليلة أدخلت على التركيبة الفنية، مارس هنا لم ينزل عن عربته، وريا سيلفيا لا تلقي بساعدها على الأرض، مثل إنديميون، لكنها أقرب إلى أريادنى (تصوير ٦٩).

إنها ترخي كوعها ليمنحها بعض الدعم وهي تتكئ عليه. وتضع رأسها على كفها. مع ذلك تتشابه الشخصيات الرئيسية مع بعضها البعض؛ ولذلك فمن السهل التعرف عليها، ما تزال الشخصيات الرئيسية محاطة بالشخصيات المشاركة، ما بين كبيرة الحجم وصغيرة، والتي تخدم في ملء الحيز وتسيّر أحداث القصة. وبشكل مختلف عن رأس أريادنى كانت ملامح مارس وريا سيلفيا واضحة محددة بخطوط وتفاصيل كاملة، وقد تم تصوير شعر ريا سيلفيا على نمط الصيحة المنتشرة في فترة صنع التابوت.

تُظهر هذه النماذج الثلاثة كيف تم تطوير التركيبة الفنية، التي تُصور الإله /الإلهة المقترب من الشخص النائم، والتي يمكن أن تنتقل من زوجين من المحبين إلى زوجين آخرين، والشخصيات المكملة لملء الحيز يمكن تنويعها بمرونة.

التابوت الرابع (تصوير ٧٢)، لسوء الحظ به أجزاء تالفة تم تعويضها، يظهر عليه الموضوعان السابقان مجتمعين معا. إلى اليسار، مارس يقترب من ريا سيلفيا على قدميه، وإلى اليمين قليلا، لونا تنزل من عربتها لتلتقى بإنديميون. فى كلا الحالتين آلهة الحب صغيرة الحجم تسحب الغطاء المنسدل على الشخص النائم لتفصح عن جماله الذى يمكن أن يكون خلافا لذلك مخبأ. يمكن ملاحظة كيف تتخذ ريا سيلفيا هذه الوضعية عادة- مع إنها ليست ثابتة- فى تلميح للنساء النائمات، حيث يدعم كوعها جزعها، وتسند يدها رأسها، بينما تسترخى ذراع إنديميون الأيسر على الأرض.

قصتا أريادنى وإنديميون كانت بهما رموز لها تأثير قوى، فالنائمون بمفردهم يقدمون بموضوعا ملائما للتوابيت الأقل تعقيدا، هكذا تظهر أريادنى (تصوير٧٣) مضجعة بالطريقة المعتادة، الكوع الأيسر يستلقى فى وضع الدعم، ذراعها الأيسر ملقى على رأسها. وتظهر مرتدية ملابس أكثر من النماذج الأخرى، وباستثناء ذلك فهذا النموذج مشابه جدا للنماذج الأخرى. ويحيط بها ثلاثة من آلهة الحب المتحمسين صغيرى الحجم، الذين قد يبدو أنهم يعلنون عن اقتراب ديونيسوس، وبذلك يلمح الفنان إلى الإنقاذ الوشيك لأريادنى المتخلى عنها.

على تابوت مشابة جدا (تصوير٧٤)، والذي يبدو لأول وهلة غير ذي صلة، قصد الفنان أن يظهر الشخصية المركزية نائمة، ويمكن أدراك ذلك من الذراع المنزلق على الرأس، وقد اتصل بخمسة من آلهة الحب الذين يغازلون الشخص النائم. وتوجد في نفس

الوقت شخصيات أصغر حجما مشغولة بأنشطة أخرى. الشخصية النائمة تشبه إلى حد بعيد أريادنى حتى أسفل، وفي وضعية الذراع الأيسر، والكوع المستند على دعامة ما. والرأس على الكف، ولكن هناك أمرا ما غير طبيعي في جنس هذه التي تشبه أريادنى، إن صدرها يظهر منبسطا دون بروز أنثوي، وشعرها مقصر على الطراز الذكوري العسكري، وملامح الوجه ذكورية. وتوجد أثار لشيء ما كان موجودا (الآن مفقود) بين الفخذين.

كيف يمكننا تفسير هذا المظهر الغامض لهذه الشخصية؟ هل هذا اختصار عادي لتابوت أريادنى؟ (أكثر تابوت يتشابه مع تابوت أريادنى هو (تصوير٧٣)، لكن مع رأس بارز للخارج قليلا). يمكننا القول أن هذا التابوت كان من مخزونات إحدى ورش العمل في الرخام. وربما كان هناك بشكل افتراضي طلب ملح على عجل لتابوت يصلح لرجل ميت. ولذا فإن النحات الماهر عوضا عن رفض الطلب أدرك أنه يمكنه بسهولة تحويل أريادنى الموجودة مسبقا على التابوت إلى إنديميون عن طريق أجراء جراحة نحتية للصدر، وإضافة عضو ذكري، ووضع اللمسات الأخيرة في نحت الرأس. وبذلك أنقذ إدراك الفنان لمرونة التركيبة الفنية إتمام الصفقة.

الموتيفات: الفريدة والقابلة للنقل

التركيبة الفنية تتكون من مجموعة من الشخصيات (ترويلوس وبوليكسينا، إوس وتيثونوس، وديونيسوس وأريادنى، على سبيل المثال)، أما الموتيف فهو عنصر فردي (جرة ماء، قيثارة، طفل ممسوك من عقبة، أو شخص يحمل آخر كما لو كانا مربوطين معا مما يجعلهما معا يكونان وحدة بصرية فردية). بعض الموتيفات في تصوير بعض الأساطير الخاصة كانت متفردة، فتصوير رجل يركب تحت كبش رأسا على عقب (تصوير٤٢) يبدو وضعا شاذا جدا (تحت ظروف طبيعية)؛ لذلك فإن هذا الرجل يمكن التعرف عليه بلا شك بأنه اوديسيوس يهرب من كهف بوليفيموس، وجرة الماء الواقعة (تصوير٥٦، ٥٨) هي جزء مرتبط بقصة ترويلوس وبوليكسينا. بدأت الأحداث عند النبع المنزلي، وقد أدت المطاردة لفزع بوليكسينا فتركت جرتها لتسقط، هذه الجرة نفسها، إما تظهر وقد كسرت، أو بقيت ملقاة على الأرض، وهو ما يوحي بأن كمين أخيليوس المنصوب لترويلوس هو الموضوع الرئيسي المهم.



بعض الموتيفات الأخرى، قد تكون أقل تحديدا، ويمكن أن توظف أكثر بوصفها مخصصات تقتصر على شخص واحد، هكذا يمكن أن تظهر القيثارة في يد تيثونوس (تصوير٦٦)، أو في يد العازف اورفيوس (تصوير٦٨)، أو من قبل أي عدد من الشخصيات الأخرى الأسطورية وغير الأسطورية.

بعض الموتيفات يمكن أن تظهر في سياقات مختلفة ومتنوعة، يبدو هذا واضحا بشكل مدهش في الموتيف الأخرق، الذي يخص تصوير طفل تم الإمساك به من عقبه، وقد قلب رأسا على عقب. أقدم استخدام لهذا التصوير يظهر في التصويرات التي تصور الأحداث التي أعقبت دمار طروادة.

انتهى الأمر بالحرب الطروادية إلى الدمار النهائي لمدينة طروادة على يد الإغريق في ليلة قتل وحشي، وسط فوضى عارمة. لجأ الملك العجوز برياموس وقتها إلى المذبح في المعبد. الحرم المقدس الذي من المفترض أن يوفر له الحماية، لكن في وقت الحرب الضروس ليس هناك حرمة، ولا حرم، ولا حماية. أسرع نيوبتليموس، ابن أخيليوس، سفاك الدماء، خلف الملك العجوز وقتله عند المذبح (تصوير٧٥، وانظر أيضا تصوير١١١). هكذا انتهت حياة والد البطل هيكتور، لكن ما يزال ابن هيكتور الطفل الصغير حيا يرزق. الطفل أستياناكس، الذي يظل أمل الطرواديين الذين عاشوا بعد المذبحة معلقين به، أنه قد يأتي يوما وتقوم لهم قائمة ما دام هناك نسل ملكي حي. لم يكن الإغريق غافلين عن هذا، وقرروا أنه لابد ألا يبقى هذا الطفل على قيد الحياة، فتم القاؤه من فوق أسوار المدينة العالية. كانت هذه الرواية هي الرواية الأدبية التي وصلتنا. قُتل برياموس على المذبح، وألقى أستياناكس من أعلى أسوار المدينة.

توجد تصويرات عديدة لبرياموس وهو يلقي مصرعه على المذبح، لكن لا توجد تصويرات لأستياناكس وهو يسقط من فوق الأسوار. ربما كانت الأسوار ضخمة جدا، والطفل صغير جدا مما قد يفقد التصوير التأثير المطلوب. على أي حال توصل رسامو المزهريات لوصفة ذات تأثير جيد (تصوير٧٥). أخذوا موتيف الطفل الممسوك من عقبه، وجمعوه في التصوير مع الملك العجوز على المذبح، هكذا ابتكروا التصوير الذي يستخدم فيه نيوبتليموس الطفل، الذي لا حول له ولا قوة، كأداة يضرب بها جده (برياموس). يقدم الاستخدام غير الآدمي لأستياناكس عن طريق توظيفه كسلاح ضد برياموس تصويرا ثريا



جدا بالمضامين: أن هذه الكارثة المنفردة وضعت حدا ذا أهمية لماضي المدينة المنكوبة ومستقبلها بقتل آخر سليل للبيت الملكي.

لم يكن هناك سبيل أمام الفنان للإبقاء على ما حدث لأستياناكس كما ورد في الرواية الأدبية. لاشك أن كل من أستياناكس وبرياموس قد لقيا مصرعيهما، لكن الطريقة التي كانت من ابتكار رسامي المزهريات هى الجمع بينهما في مشهد واحد يؤدي المضمون، وإن اختلفت في التفاصيل عن الرواية الأدبية.

هذا التصوير المتسم بالرعب والوحشية يؤكد استخدامه من القرن السادس ق.م فصاعدا. تصور مزهرية من الجنوب الإيطالي (تصوير٧٦) رجلا يجثو على ركبتيه فوق مذبح، ممسكا بطفل من عقبه، ويبدو أنه يهدده بسيفه. إلى اليسار توجد امرأة منزعجة تقطع شعرها. إلى اليمين امرأة أخرى تعيق رجلا آخر يحمل سيفا مسلولا، ويسرع نحو الرجل الذي فوق المذبح. تذكرنا عناصر المشهد هنا ببرياموس وأستياناكس. لكن لماذا قد يفكر برياموس في تهديد أستياناكس؟!، لا يوجد بالطبع سببا لذلك، والرجل الذي يعتلي المذبح بالفعل ليس برياموس لكنه تيليفوس.

كان تيليفوس ابن هيراكليس، لكنه ترعرع في آسيا الصغرى بالقرب من طروادة، عندما أبحر الإغريق فى حملتهم على طروادة ضلوا طريقهم ورسوا عند مملكة تيليفوس، الذى تصدى لهم وقاتلهم، إلا أنه أصيب بجرح شديد على يد أخيليوس، وبعد أن عاد الإغريق أدراجهم مرة أخرى، بعد فشلهم، تخفى تيليفوس مرتديا الأسمال البالية وكأنه شحاذ، محاولا أن يتسلل إلى معسكر الإغريق فى بلاد اليونان، بحثا عن أخيليوس، ذلك أنه علم أن جرحه لن يندمل إلا يد أخيليوس، الذى تسبب فى هذا الجرح من الأصل. فلما عثر على أخيليوس تضرع إليه ألا يضن عليه بحكات من نصل رمحه، التى كانت سبيله للشفاء. ويقال أنه ضغط على أخيليوس بعد أن اختطف اوريستيس الصغير، ابن أجاممنون، مهددا بقتله.

يظهر (تصوير٧٦) اللحظة الحاسمة التي عندها وصل تيليفوس بأمان فوق المذبح – لاحظ فخذه المربوط برباط الجروح – وهو يمسك باوريستيس الطفل المفزوع، ويرفعه لأعلى، بينما بطن اوريستيس الرقيق مكشوف أمام سيف تيليفوس المتوعد. يسرع أجاممنون للأمام (أقصى اليمين)، لتخليص ابنه، لكن كليتمينسترا، زوجته التي تخشى من عواقب أي

تصرف متهور أو غير محسوب قد يؤدي إلى إصابة طفلها، تعيق أجاممنون عن التقدم. انتهت الأمور بشكل ودي، وعاد الطفل إلى والديه دون أن يلحق به أي أذى.

تصور الفسيفساء الرومانية (تصوير٧٧) امرأة تمسك طفل من عقبه، تم تعريف المرأة بكتابة اسمها. إنها ثيتيس، والطفل هو أخيليوس، لذلك لا يساورنا شك في ماهية الشخصين الموجودين في المشهد. كانت ثيتيس أم أخيليوس، وكما هو واضح هنا لم تكن تسعى لا لتهديده ولا لقتله، ولكنها أرادت أن تمنحه منعة تحصن جسده، وهى أكثر ميزة قد يرجوها المقاتل على الإطلاق. لذلك فإنها وفقا لإحدى الروايات، غطسته في مياة نهر العالم السفلي ستيكس. إذا غمرته في ماء النهر بكامل جسده، لن يتسنى لنا أن نراه في المشهد، وبالتالي لن نفهم المشهد، ولن نتعرف عليه. وإذا افلتت عقبه فقد ينزلق من يدها لأسفل. لسوء الحظ أمسكت ثيتيس أخيليوس من عقبه (أو بشكل يصعب تنفيذه من كعبه) واستطاعت أن تهبه منعة، ولكن لأن المياه لم تصل إلى مكان ما في جسده ولم تلمسه، وهو كعبه، فقد ظل يمكن إصابته وجرحه، وقد ظل هكذا حتى جرح في النهاية جرحا مميتا في طروادة.

كما لاحظنا في هذه القصص الثلاث، كل تصوير لطفل ممسوك من عقبه مقلوبا رأسا على عقب، قدم قصة مختلفة، وكل قصة منهم لها نتائج مختلفة فيما يخص الأطفال الذين كانوا محور الحدث: موت أستياناكس، وإنقاذ اوريستيس، ومنعة أخيليوس.



(تصوير ٦٥)

إوس تطارد كيفالوس

أمفورا أتيكية من الأشكال الحمراء

(٤٦٠-٤٥٠ق.م)

Museo Nazionale, Naples.



(تصوير ٦٦)

إوس تطارد تيثونوس

كراتير أتيكية من الأشكال الحمراء

(٤٦٠-٤٥٠ق.م)

Museo Archeologico Nazionale di Ferrara, Ferrara.



(تصوير ٦٧)

بورياس يطارد اوريثيا

ستامنوس أتيكية من الأشكال الحمراء

(٤٧٠-٤٦٠ق.م)

Badisches Landesmuseum, Karlsruhe.



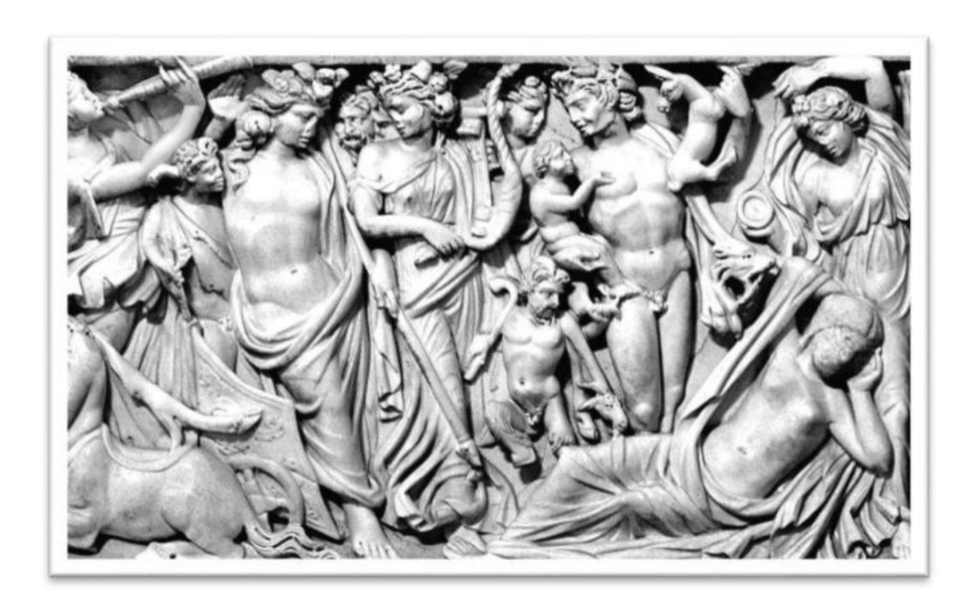
(تصوير ٦٨)

إحدى نساء ثراكيا تهاجم اورفيوس

امفورا أتيكية من الأشكال الحمراء

(٤٧٠-٤٦٠ق.م)

British Museum, London.



(تصوير ٦٩)

ديونيسوس يجد أريادنى النائمة

تابوت رومانى من النصف الأول للقرن الثالث الميلادى

Louvre, Paris.



(تصوير ٧٠)

سيلينى (لونا) تجد إنديميون النائم

تابوت رومانى من النصف الأول للقرن الثالث الميلادى

The J. Paul Getty Museum, Malibu, California.



(تصوير ٧١)

مارس يجد ريا سيلفيا النائمة

تابوت رومانى من منتصف القرن الثالث الميلادى

Palazzo Mattei, Rome.



(تصوير ٧٢)

مارس يجد ريا سيلفيا النائمة وسيليني (لونا) تجد إنديميون النائم

تابوت رومانى من الربع الأول للقرن الثالث الميلادى

Museo Gregoriano Profano, Vatican, Rome.



(تصوير ٧٣)

أريادنى النائمة

تابوت رومانى (حوالى ٢٨٠م)

Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhagen.



(تصوير ٧٤)
إنديميون (أريادني سابقا)
تابوت روماني (٢٥٠-٢٨٠م)
British Museum, London.



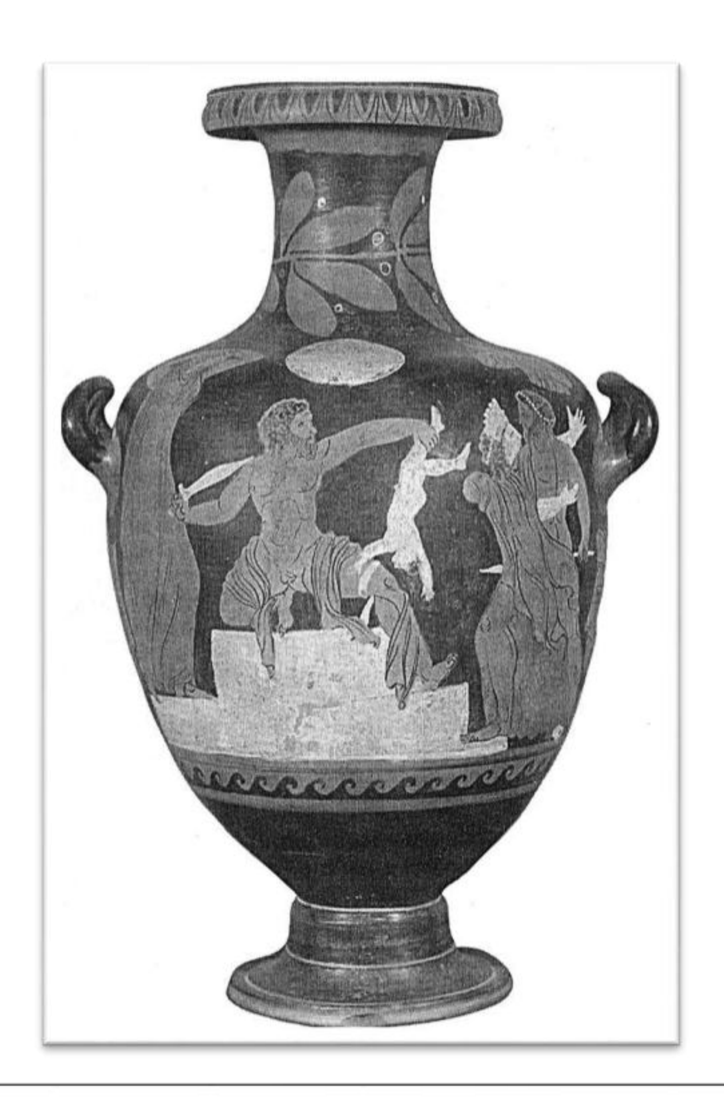
(تصوير ٧٥)

قتل ستياناكس وبرياموس

كأس أتيكى من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٩٠-٤٨٠ ق.م)

Louvre, Paris.

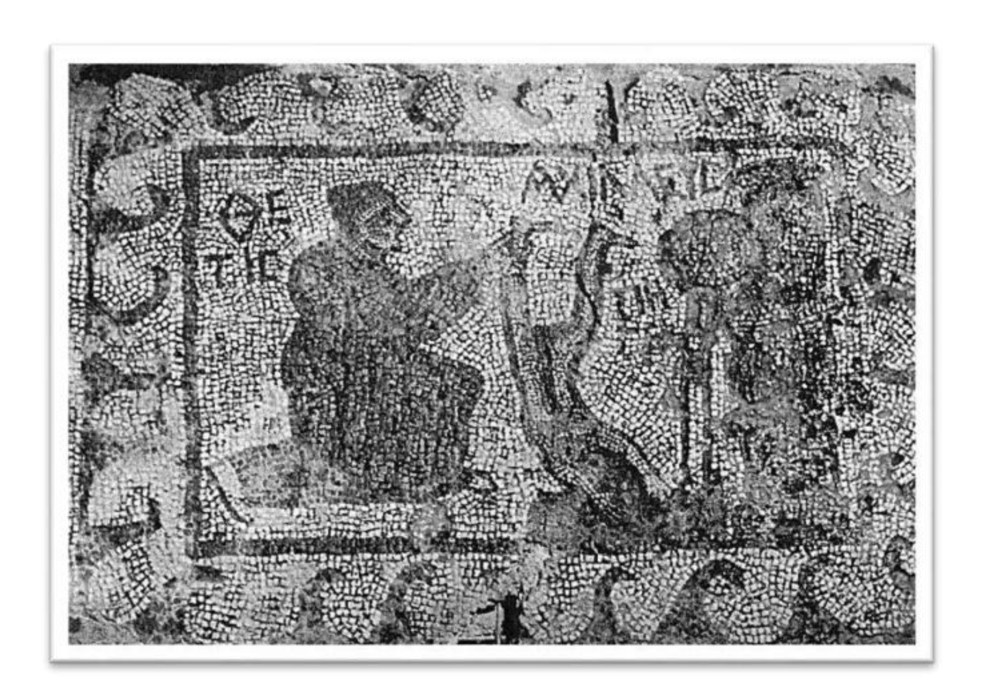


(تصوير ٧٦)

تيليفوس يجلس على المذبح مهددا الطفل اوريستيس

هيدريا من الأشكال الحمراء (حوالى ٣٣٠-٣١٠ ق.م)

Museo Nazionale, Naples.



(تصوير ٧٧)

ثيتيس تغطّس أخيليوس فى النهر ستيكس

فسيفساء رومانية (القرن الخامس الميلادى)

Antaly Museum, Antaly, Turkey.

الفصل الثانى عشر

انتقال الطرز

وفقا للأسطورة الإغريقية التي تنطوي على عقدة رهاب الغرباء بشكل فج، كان يحكم مصر ملك يدعى بوزيريس. عندما أجدبت الأرض قلت المحاصيل في وقت ما، وهددت المجاعة البلاد انزعج الملك، وفي تلك الأثناء كان هناك عراف قبرصي جاء في زيارة للبلاط الملكي، نصح ذلك العراف الملك بوزيريس بأن الأمور ستسير على خير ما يرام إذا تمت التضحية بأحد الغرباء، ولما كان الملك يائسا إلى أقصى حد، فقد وجد في العراف القبرصي الشخص المناسب لأن يجرب فيه هذه المشورة، فكون العراف قبرصي يعني أنه غريب، وهكذا ضحى الملك بالعراف. ولأن الملك اقتنع بعد أن أتت التضحية بثمارها، ولكي يتفادى حدوث مجاعات أخرى فيما بعد، فقد أقرها قاعدة أن يقتل أي غريب تطأ قدماه أرض مصر. وقد صار ذلك عادة تمارس تجاه الغرباء. في تلك الآونة وصل هيراكليس مصر في أثناء إتمامه لأعماله. وكما جرت العادة، أعد المصريون الغريب ليضحوا به، إلا أن هيراكليس سرعان ما قلب السحر على الساحر، حيث أصبح المصريون على يديه هم الأضحية، وخرج هو منتصرا. تم التعامل مع هذا التحول بأسلوب هزلي يظهر على رسومات المزهريات، وعند كتّاب الدراما بعد ذلك.

كان على الفنانين أن يقدموا تصويرا لمشهد التضحية في مصر، ولكن من أين سيأتون به؟ عندما يصور الفنان موضوعا جديدا، فإن أول ما يفعله هو البحث عن الأشكال والهيئات المألوفة حوله لترشده. قدم رسام مزهريات مبدع (تصوير ٧٨)، كان قد استهواه الفن المصري، في سخرية تتسم بالمهارة، الطراز المصري المألوف في رسم الفرعون ضخما وهو يضرب أعداءه الضعفاء صغيري الحجم نوعا ما. أعاد رسام المزهرية توظيف هذا الطراز، ولكنه استبدل الفرعون التقليدي بهيراكليس قوي البنية ضخم الجثة.

يظهر هيراكليس المصور في عري بطولي يتعذر كبحه، وهو يسحق اثنين من المصريين يرتديان الزي الأبيض تحت قدميه، بينما أخضع أربعة أخرين في نفس الوقت، بالإضافة إلى واحد على كل انحناء في كوعيه، وهو يخنق الثالث بيده اليمنى، ويمسك الرابع (الى أقصى اليمين) بإهمال من عقبه، بينما فر المصريون الآخرون، منهم من يقبع خلف



المذبح، ومنهم من تسلق فوق المذبح. تأتي المزحة في الرسم من تركيبة الموضوع، فكما قلب هيراكليس الطاولة على المصريين قلب الفنان الطاولة على الطراز المصري، حيث عكس المشهد المصري المعروف على جدران المعابد وصار هيراكليس الأجنبى في حجم الملك، بينما المصريون الفخورون هم الضحية. لكن هناك تقليدا إغريقيا استهوى أيضا رسام المزهرية: إنه يتجسد في تصوير المصري الممسوك من عقبه، ويتدلى في عجز رأسا على عقب في الهواء. هذا الموتيف رأيناه من قبل في سياق آخر (تصوير ٧٥-٧٧).

تصوير أخر لقصة بوزيريس (تصوير٧٩) تجعل مصدر الإيحاء أكثر وضوحا. يحتل هيراكليس مرة أخرى صدارة المشهد، ويشكل مصدر رعب للمصريين الذين يهربون. بينما واحد منهم يفترض أنه الملك، يشارك هيراكليس الصدراة. يظهر منكفئا على المذبح، بينما يمسك هيراكليس مصريا آخر يرتدي الزي الأبيض من عقبه، ويستعد لسحقه، إذ سيهوى على الملك، مستخدما الشخص سيء الحظ كسلاح. يشبه هذا التصميم بشكل ملحوظ التصميم المستخدم في تصوير الموت المركب لبرياموس وأستياناكس (تصوير٧٥) هذا الطراز تم ابتكاره في القرن السادس ق.م، لكنه انتشر بشكل سريع حتى وصل إلى إيطاليا، وظل يصور حتى بداية القرن الرابع ق.م (تصوير٨٠).

يوضح هذا النموذج كيف استهوت التركيبات الفنية الثابتة الراسخة الفنان، وكذلك تعكس كيف استهوته الموتيفات ومدى استعداده لتحويلها. يبدو التصوير مشحونا بجو مأساوى، وقد أعاد الفنان توظيف موتيف الطفل أستياناكس المستخدم كأداة قتل في إنهاء حياته وحياة جده مرة أخرى في قصة بوزيريس، ولكن في سياق عنصري ليوضح تفوق البطل الإغريقي على أعدائه الغرباء. تعد التركيبات الفنية والموتيفات هي العناصر التي تبنى من خلالها التصويرات. فتعديل الطراز الموجود من ذي قبل أسهل بالتأكيد من ابتكار طراز جديد بالكلية. كان الفنانون دائما ممتنين لتلك المساعدة المتاحة من الطرز المعهودة. ولذا كرروها مرة بعد أخرى. وإن كان هناك اختلافات فهي قليلة، يعبر بها الفنان عن تفسيره وإدراكه الشخصي للقصة.

قد تبدل إعادة توظيف الموتيف أو الوصفة بمهارة حالتها: فيصبح المثير للعاطفة مبتذلا، والجاد كوميديا (ساخرا)، أما الحزين فقط فيتحول بشكل إيجابي إلى مأسوي.



تم رسم تصوير أياس وهو يحمل جسد أخيليوس (تصوير ٨١)، ليزين مقبض كأس كبير يستخدم لخلط النبيذ بالماء – وهو نفس الإناء الذي صورت عليه قصة ترويلوس (تصوير٥٦). صور كليتياس، الذي عرف كرسام مزهريات مرهف الإحساس بشكل غير مسبوق، أياس، البطل الإغريقي في الحرب الطروادية، يحمل جسد أخيليوس الميت إلى خارج أرض المعركة، تم تصوير البطلين عند هوميروس بوصفهما صديقين حميمين تربطهما مشاعر نبيلة. هذه العاطفة يمكن لمسها في عين أياس الواسعة الكئيبة، وتحركاته المتأنية، كما لو كان يؤمن وضع جسد أخيليوس مستقرا على كتفه، تم التأكيد على مهابة أياس بالتنظيم الأفقي والرأسي لجسده القوي وأطرافه. تشكل الحزوز عضلات أخيليوس وركبتيه القويتين. إنه أخيليوس سريع القدمين، كما يدعوه هوميروس. لم تعد الآن قدماه سريعتين. ولن يستطيع أن يركض كما في السابق ليلحق بخيول ترويلوس (تصوير٥٦). تتدلى يداه قاتلة الرجال في عجز، وشعره ينسدل بلا حياة، وعيناه مغلقتان بفعل الموت، على عكس عينى أياس النجلاوتين المستديرتين. لم يكن موتيف المحارب الذي يحمل رفيقه الميت من ابتكار كليتياس، فقد كان موجودا من ذي قبل، ولكن كليتياس أضاف إليه عمقا جديدا.

استعان أحد رسامي المزهريات المتأخرين بالموتيف، وعدله ليصور أحد أحداث الحرب الطروادية (تصوير٨٢)، ضمن تطورات الحرب الطروادية جاءت مجموعة من الامازونيات، هؤلاء المقاتلات التي عرف عنهن الشجاعة والضراوة في القتال، ليدعمن الطرواديين. كانت بينثيسيليا Penthesilea هي ملكتهم وقائدتهم، كما كانت أكثرهن إقداما، حققت الأمازونيات في البداية انتصارات صادمة ومؤثرة، لكن في النهاية كان النزال بين بينثيسيليا وأخيليوس، وبعد أن طعنها طعنة قاتلة، وقع فى غرامها وهى تلفظ أنفاسها الأخيرة، وقد سمح للطرواديين أن يدفنوها بالشكل اللائق.

اختار بعض رسامي المزهريات أن يظهروا عيون المنتصر والضحية يلتقيان في اللحظة الحاسمة، لكن هذا الفنان اختار طريقة اخرى ليصور كيف أصاب الهوس البطل الإغريقي أخيليوس، الذي هام حبا بالأمازونية: إنه يُظهر أخيليوس وهو يحمل جسد



الأمازونية، والتي يلمح إلى كونها أنثى من خلال تصوير بشرتها شاحبة وتميل إلى البياض، كان أخيليوس يريد أن يخرجها من أرض المعركة.

من الطبيعي أن يحمل أحد المحاربين جثمان رفيقه إلى خارج أرض القتال (ساحة الوغي) لتأمين سلامته، كما فعل أياس مع أخيليوس (تصوير ٨١)، لكن أن يحمل محارب جسد عدوه فهذا غير مألوف، ويرجع لظروف خاصة. ولذا فإن الحدث الأسطوري الوحيد الذي يستحضره الذهن حين رؤية هذا التصوير هو هيام أخيليوس بينثيسيليا. استعار الفنان بمهارة الطراز المستخدم في حمل أياس لجسد أخيليوس وزاد عليه بعض التفاصيل، كالأصابع المتدلية في عجز، والشعر الأنثوي الذي سقطت عنه الخوذة. وحول هذين الشخصين اللذين يمثلان المجموعة المركزية، يدور القتال بين أحد الإغريق وإحدى الأمازونيات ذات البشرة البيضاء. بينما يغادر المشهد إلى اليمين محارب ورامي سهام (نبال). كانت الاستعانة بالموتيف ناجحة، وخدمت هدفها بشكل جيد، ولكنها تفتقر إلى القوة والمعاناة اللتين ابتكرهما كليتياس في تصويره.

نعرض الآن مثالا آخر لاقتباس تصوير مع تغيير النبرة فيه، وهو من بين الأحداث التي دارت أثناء حصار طروادة، في هذه الأثناء عمت الاضطرابات، وعانى المدنيون الذين لا يقوون على القتال – ليس فقط صغار السن (مثل استياناكس) وأولئك الشيوخ الذين لا طاقة لهم بالقتال (مثل برياموس)، ولكن أيضا النساء المسالمات مثل كساندرا، التي كانت متنبئة، وكتب على نبوءاتها الصادقة ألا يصدقها أحد. كانت واحدة من أكثر بنات الملك برياموس حسنا. بحثت في ليلة دمار المدينة عن ملجأ تأوى إليه. لم تجد مكانا أفضل من اللجوء للتمثال المقدس للإلهة أثينة، لكن أحد القادة الإغريق اتجه إليها، وأبعدها بوحشية عن التمثال، ثم قام باغتصابها.

على الجزء الداخلي من كأس (تصوير٨٣) تظهر وهي متعلقة ببدن التمثال الذي نصب عموديا، ويمكن تحديد هوية صاحبة التمثال من خوذتها المعروفة ورمحها وترسها، اللذين اشتهرت بهما. حالة التشبث باستماتة من قبل المرأة تتناقض مع جمود وصلابة التمثال، يظهر المحارب الإغريقي منعدم الرحمة يجذبها من شعرها، ويستعد لجرها (أي كاساندرا) بعيدا. هذه الوصفة تم تنفيذها أحيانا كما هي، وأحيانا أخرى مع تصويرات أخرى



تُظهر تدمير المدينة في تلك الليلة (مثل موت أستياناكس وبرياموس)، وبالتالي فإن المشهد يعاد أحيانا بشيء من التعقيد، إلا أنه هنا كان بسيطا نسبيا. ومع أن تكرار التركيبة جعلها مألوفة، إلا أنها لم تفقد تأثيرها المحفز للخيال، على وجه الخصوص إذا كان هذا الخيال كوميدي ساخر مفعم بالحيوية. وهو ما قدمه لنا رسام مزهرية من الجنوب الإيطالي الذى استعار الوصفة لتقديم سخرية ممتعة وفجة (تصوير ٨٤). إلى يمين معبد تظهر امرأة (كتب بجوارها "كاهنة") تمسك مفتاح المعبد الكبير (عبارة عن عصا منحنية من أعلى)، تتراجع في دهشة وذهول من مشهد ما (للأسف بقى منه جزء فقط). يمكننا رؤية تمثال أثينة الصلب المنتصب عموديا في الوسط، ترتدي الخوذة ومسلحة بالرمح والترس، كما كان تصويره على الكأس (تصوير٨٣)، وقد تعلق به محارب ملامح وجهه متجهمة، يرتدى خوذة ودرع الصدر الحرشفى، ويبدي وجهه المتجهم ما يفيد بأن كل ما لديه من شجاعة تحول إلى خوف. ذراعه الأيمن يعانق التمثال، وذراعه الأيسر يقبض عليه من الخلف. إلى اليسار قليلا يوجد ذراع أنثى تقبض بيدها على خوذته، وإلى اليسار أكثر يظهر وجه هذه المرأة بشكل جزئي، وجزء من ردائها يظهر من خلف كتف المحارب. تمارس المرأة عنفا واضحا تجاه هذا المحارب المتضرع، الذي لاذ بتمثال الإلهة واستجار. وعلى ما يبدو فإن المرأة تحاول أن تسحبه بعيدا وتجره جرا خارج حرم المعبد، ولكن الرعب يتملك منه من هول المصير الذي ينتظره. قلب الفنان هنا الطاولة على الحكاية الأصلية، كما قلب الفنان في تصوير بوزيريس الطاولة على المصريين.

لاشك أن الأساطير تعاد رواياتها باستمرار، ويتم تعديلها وتزيد تفاصيلها وتتوسع دائرتها، حتى وإن كان الإطار العام للأسطورة راسخا، ولا يوجد شكل واحد للأسطورة، حتى في روايتها المصورة يمكن اعتباره الشكل النهائي، فكل عناصر الأسطورة من شخصيات وأحداث يمكن أن تعدل باستمرار أو تضاف إليها تفاصيل جديدة.

على الرغم من أن الخطوط العريضة لقصة رحلة السفينة أرجوس (الأرجوناونيكا) ترسخت جيدا في القرن السادس ق.م. مع هذا فقد تم قبل نهاية هذا القرن إقحام قصة غير عادية على أحداثها الختامية. وفقا للرواية الراسخة، اغتصب بيلياس Pelias ملك يولكوس Iolcus الملعون حق أخيه الملك الفعلي أيسون في الحكم، وبينما يعتلى سدة الحكم أخبره

الوحى أن يحذر رجلا بنعل واحد. فلما جاءه ياسون، ابن أيسون، بعد عشرين عاما لابسا جلد نمر ونعلا واحدا، تذكر بيلياس النبوءة وأعد العدة للخلاص منه. فلما طالبه ياسون أن يرد إليه العرش، وافق على ذلك شريطة أن يحضر إليه ياسون الجزة الذهبية، وفى أثناء غياب ياسون قتل بيلياس أيسون. صادف ياسون تحديات عدة حتى وصل إلى كولخيس، وقد خضع فى كولخيس لتحديات جديدة على يد والد ميديا. ساعدت ميديا الغريب كما فعلت أريادني من قبل. ما حدث بعد ذلك هو الجزء الذي يخصنا من القصة، بعد ذلك هربت مع ياسون. عندما وصلت ميديا إلى يولكوس متحمسة أن تنتقم لحبيبها من بيلياس، ابتكرت خطة وحشية. ألمحت إلى بنات بيلياس أن أبيهن تقدم في السن ووهنت قواه، وأشارت عليهن أنه قد يكون من اللطف لو أنهن وجدن طريقة ما يمكنهن بها أن يعيدن إليه شبابه وقوته وحيويته. الفتيات، اللاتي وقعن تحت تأثيرها، ووافقنها الرأي بامتنان، ولكنهن لم يتخيلن كيف يمكن أن يحدث هذا. شرحت لهن ميديا، التي كانت ساحرة، أنها لديها نوعا من الأعشاب السحرية التي تعيد الشباب والقوة لأي شخص كان. كل ما هنالك أن الشخص الذي يستهدف بالوصفة السحرية لابد وأن يتم تقطيعه إلى أجزاء، ويتم سلق هذه القطع مع الأعشاب، وبعدها يعود إليه شبابه مرة أخرى. كانت الفتيات منقادات، ولكنهن تشككن وارتبن في الأمر قليلا. إلا أن ميديا لم تمهلهن وأسرعت تثبت لهن ما يطمئنهن، أتت ميديا بكبش مسن ضعيف، وذبحته وقطعته إربا، والقت باشلائه في قدر يغلي، ورشت عليه أعشابها السحرية، وبعد فترة وجيزة تم سلق اللحم، ليقفز حملا صغيرا مفعم بالحيوية من داخل القدر.

أثار عرض ميديا إعجاب الفتيات، وبقدر ما أحببن أبيهن بقدر ما أردن أن يساعدنه على استعادة شبابه. على الرغم من أن واحدة منهن كانت مترددة، والثانية مرتابة، فإن الثالثة كانت قد حسمت أمرها بحزم.

يظهر على إحدى المزهريات (تصوير ٨٥) من القرن الخامس تصوير في صدارته واحدة من الفتيات تساعد والدها العجوز منهك القوى ليقوم من مقعده. خلفه إلى اليسار تقف أخرى تفكر وهي مطأطئة الرأس متراجعة غير مقتنعة. إلى يمين الرجل المسن يوجد القدر الذي سيحسم مصيره. وخلفه إلى أقصى اليمين تقف أكثر البنات حسما في الثلاث ترفع



إحدى يديها لتحيي أباها، بينما تخفض الأخرى الممسكة بسيف مسلول. لابد وأنها الفتاة التي ذبحت بجرأة أباها وقطعت جسده إلى أرطال، وقذفت بها إلى قدر السلق. وفقا للأسطورة قامت ميديا برش الأعشاب عليه، ولكنها لم تكن تلك الأعشاب السحرية التي استخدمتها من قبل، من ثم لم يخرج من القدر لا شاب ولا حتى ذلك العجوز المسكين.

بعد أن انتظرت الفتيات بصبر لبعض الوقت أدركن في النهاية فعلتهن المرعبة، لم يحدث شيء مما توقعن حدوثه. ونزلت الحقيقة الصادمة على رؤوسهن ثقيلة ببطء. لقد قمن بقتل أبيهن سواء بدافع من حب، أو بدافع من كره، فقد كان ما كان. هربت ميديا مع ياسون بعيدا تاركين بنات بيلياس ليتصورن عواقب ما اقترفته أيديهن عن عمد.

مع نهاية القرن الخامس ق.م. أصبح تصوير الفتاة الحازمة من بنات بيلياس أكثر ثراء وتعقيدا، إنها تظهر إلى اليمين في إحدى المنحوتات البارزة، فيما يمكن أن ندعوه "النحت البارز للشخصيات الثلاث" (تصوير٨٦)، (وهو نحت بارز ابتكر أواخر القرن الخامس ق.م. في بلاد اليونان، ولكنه معروف الآن من خلال نسخته الرومانية الباقية). إلى اليسار تقف ميديا واثقة من نفسها تحاول بوضوح السيطرة على الموقف في مواجهة الفتاة الحازمة. ميديا أدخلت يدها داخل صندوق الأعشاب، وتظهر تصفيفة شعرها أصولها الأجنبية، وبين ميديا والفتاة الحازمة تقف واحدة من بنات بيلياس المطيعات، وهي تعدل وضع القدر. الفتاة التي كانت حازمة على ما يبدو لم تعد حازمة الآن. إنها تمسك السيف في يدها اليمنى، والغمد الخاوي في يدها اليسرى في وضع معكوس. وضعية اليد التي تسند الكوع، والرأس المسترخية على اليد الأخرى، تشير إلى الكآبة والحزن، وهي وضعية ربما تكون من ابتكار رسام الجداريات بوليجنوتوس Polygnotos في النصف الأول من القرن الخامس ق.م. لقد كان مبدعا في تصوير ملامح الشخصيات وما يعتريها من حالات ذهنية ووجدانية، وكان له أكبر الأثر على غيره من الفنانين. الابنة الحازمة أصبحت الآن ممزقة في تردد ما بين حبها لوالدها والإقدام على قتله. إنها ما تزال ممسكة بالسيف الذي سيصبح أداة جريمتها، ولكن وضعيتها الآن تشبه وضعية الابنة المترددة في (تصوير٨٥).

بعد ذلك بفترة وبعد عدة أحداث أخرى في الأسطورة، ذاقت ميديا من نفس الكأس مع فارق في الدافع، فعلي حين كان دافع بنات بيلياس هو الحب، كان دافع ميديا هو الكراهية.

فبعد سنوات عدة من تحريض ميديا لبنات بيلياس على قتل أبيهن، وبعد هروبها هي وياسون إلى كورنثة، عاشا هناك في سلام وسعادة لفترة وصار لديهما ولدان، لكن ياسون الانتهازي قرر أن يتزوج ابنة ملك كورنثة وأن يجمد ميديا بشكل قاسي.تم تصوير غضب ميديا بشكل درامى وبحيوية فى مأساة يوريبيديس التى تحمل اسمها. قررت ميديا أن تنتقم لجرح مشاعرها، رتبت لميتة مؤلمة للأميرة البريئة ووالدها الملك، ولكنها شعرت أن ذلك ليس بالعقوبة الكافية التي تشفي غليلها من ياسون، وضعت خطة أخرى أكثر صرامة وقسوة. فهي إن كانت أفسدت زواجه من ابنة الملك فإنه لديه ما يجد فيه سلوان وعزاء، ما يزال لديه ولدان تقر برؤيتهما عيناه.

ميديا (في المسرحية التي أبدعها يوريبيديس) قررت أن تقضي على الأمل الأخير في العزاء لمحبوبها الخائن. خططت لقتل أبنائها منه. وبالتأكيد هذه الكارثة كفيلة بتحطيم قلب ياسون. ولكنها أيضا قادرة على سحق قلب ميديا.

وضعت مسرحية يوريبيديس المأساوية الجريئة بقوة يدها على محنة ميديا. في لحظة ما قد تقود الكراهية أحد الأشخاص إلى أن يتمنى قتل أطفاله للإنتقام، اللحظة التالية يقوده الحب إلى أن يبقى عليهم ويحميهم. كانت ملامح ميديا الشخصية عند يوريبيديس موحية للفنانين. وهنا لابد وأن نتحدث عن الرسم المشهور الذي صوره تيموماخوس Timomachos من بيزنطة. (الرسم الآن مفقود) لكن هناك قصيدة تصفه ما تزال موجودة:

"فن تيموماخوس مزج كره ميديا وحبها معا، بينما تسحب أطفالها للموت، تومئ بالموافقة للسيف في لحظة، لكنها الآن ترفض قتلهم، ترتجي أن تنقذ أطفالها وأن تقتلهم في الوقت نفسه"

The Greak Anthology, 16. 135

توجد رسومات رومانية عدة يبدو أنها تعكس هذه القطعة الأصلية المفقودة، بعضها يصور ميديا وهي تراقب أطفالها في المسرحية، وبعضها يصورها تجلس، والبعض الآخر يصورها واقفة، تختلف وضعية ذراعيها من رسم لآخر، ولكن مع ذلك لا يوجد واحد من بين هذه الرسومات يمكن اعتبارها النسخة المقلدة بدقة، أو طبقا للأصل. أكثر هذه التصويرات تحريكا للمشاعر (تصوير٨٧). يصور عذاب ميديا النفسي وترددها وهو ما يمكن اعتباره أقرب التصويرات لعمل تيموماخوس المفقود، على أقل تقدير في الجو العام والأسلوب والملابس والوضعية، وجميعها تختلف عن الشخصيات المعذبة في "النحت البارز للشخصيات الثلاث" (تصوير٨٦). وجدت ميديا بالفعل نفسها في نفس المأزق النفسي الذي عاشته بنات بيلياس كان عليها أن تقتل شخصا عزيزا على قلبها، لم يرتكب إثما في حقها، حقا إن المحرك يختلف بين الحب والكره إلا أن المحصلة في الحالتين واحدة.



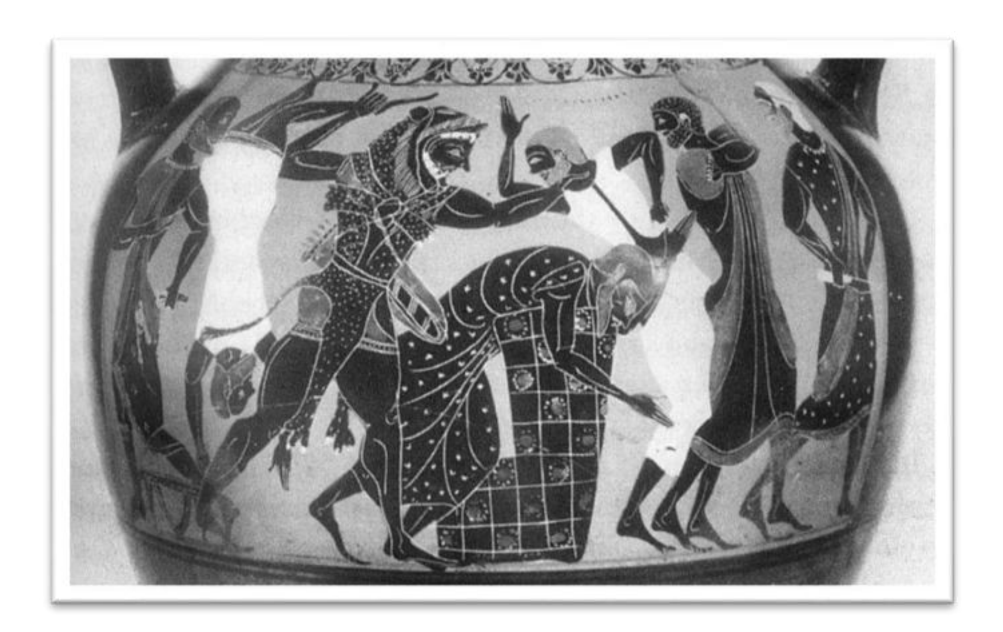
(تصوير ٧٨)

هيراكليس وبوزيريس

هيدريا من الأشكال السوداء

(حوالى ٥٣٠ ق.م)

Kunsthistorisches Museum, Vienna.



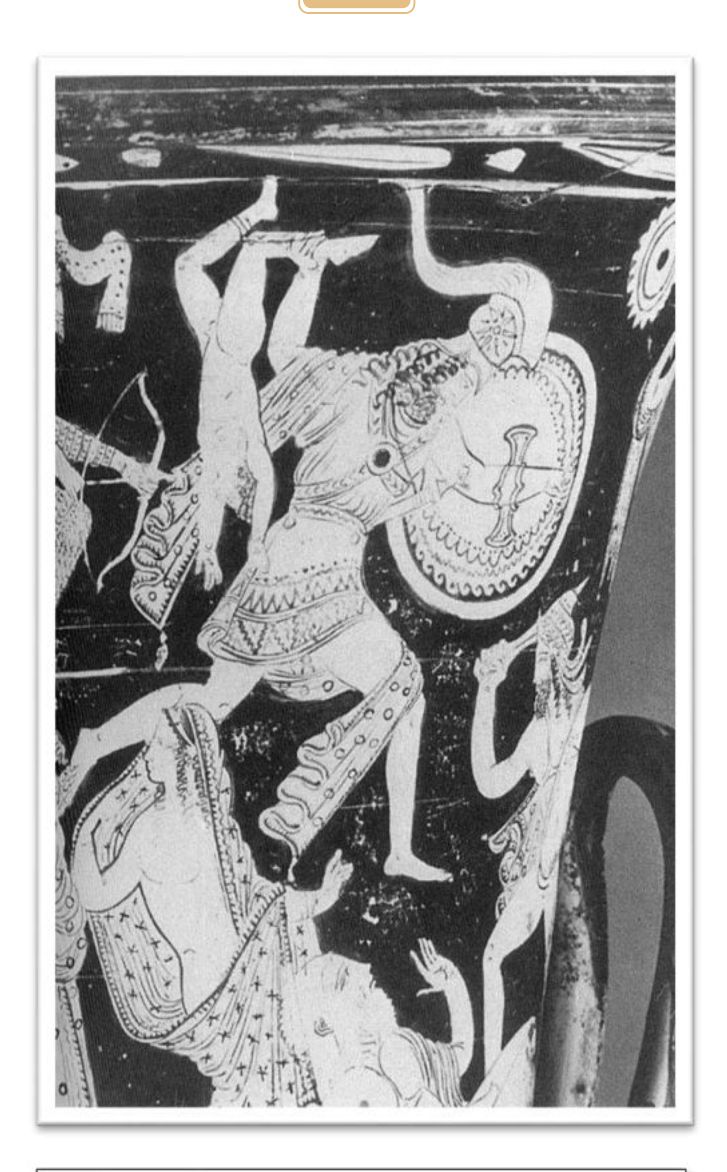
(تصوير ٧٩)

هيراكليس وبوزيريس

أمفورا أتيكية من الأشكال السوداء

(حوالى ٥٤٠-٥٣٠ ق.م)

Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Ohio.



(تصوير ٨٠)

موت استياناكس

كراتير من الأشكال الحمراء

(حوالى أوائل القرن الرابع ق.م)

Villa Giulia, Rome.



(تصوير ٨١)

أياس يحمل جسد أخيليوس

كراتير أتيكية من الأشكال السوداء

(حوالى ٥٧٠ ق.م)

Museo Archeologico, Florence.



(تصوير ٨٢)

أخيليوس يحمل جسد بينثيسيليا

هيدريا أتيكية من الأشكال السوداء

(حوالى ٥١٠-٥٠٠ ق.م)

British Museum, London.



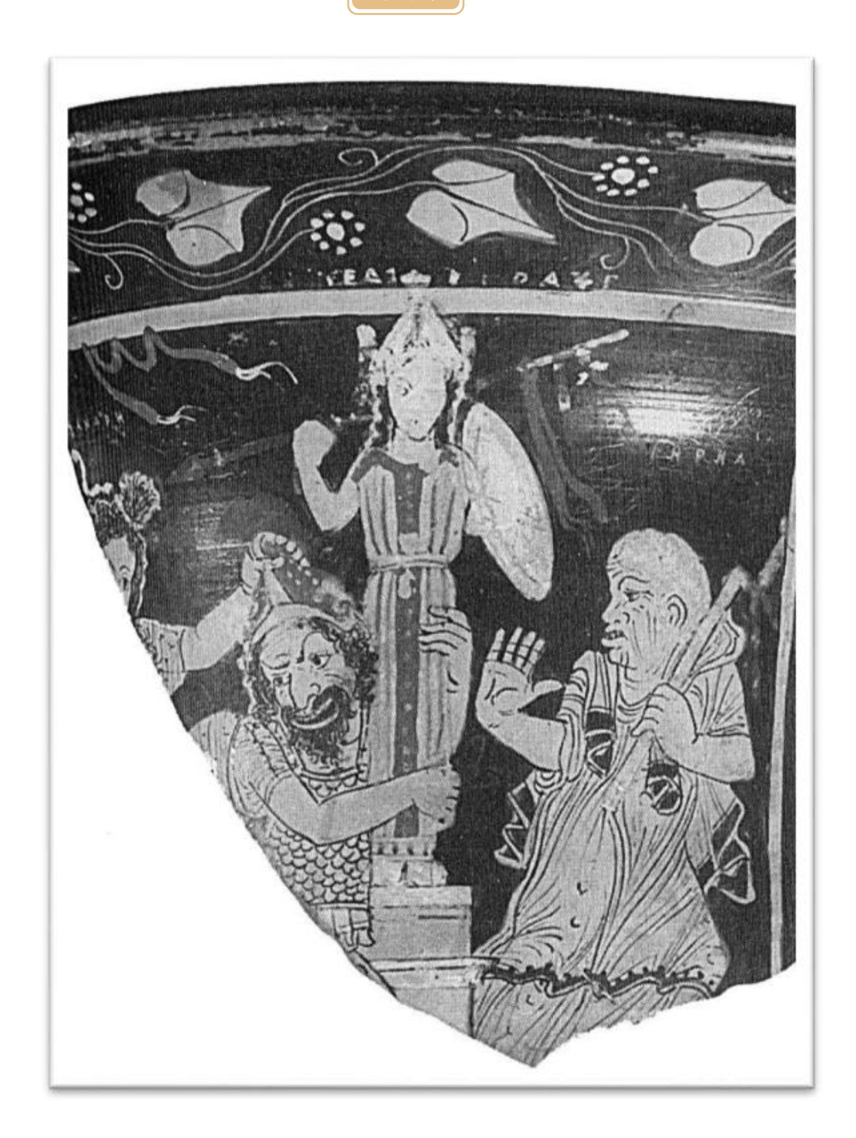
(تصوير ٨٣)

اغتصاب كساندرا

كأس أتيكى من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٣٠ ق.م)

Louvre, Paris.



(تصوير ٨٤)

سخرية عكسية من اغتصاب كساندرا

شقفة من كراتير من الأشكال الحمراء

(حوالى ٣٥٠-٣٤٠ ق.م)

Villa Giulia, Rome.



(تصوير ٨٥)

بيلياس مع بناته

كأس أتيكى من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٤٠ ق.م)

Musei Vaticani, Vatican City.



(تصوير ٨٦)

ميديا مع اثنتين من بنات بيلياس

نقش بارز تقليد رومانى لأصل يونانى

(أواخر القرن الخامس ق.م)

Musei Vaticani, Vatican City.



(تصوير ٨٧)

ميديا تفكر في قتل أطفالها

رسم من هيركولانيوم

(القرن الأول الميلادى)

Museo Nazionale, Naples.

الفصل الثالث عشر
ابتكار التركيبات

لم يكن توافر الانسجام والتوافق بين الجمال الشكلى والسرد الحكوى أمرا متاحا دائما، ويمكن أن يكون الوصول لذلك مهمة شاقة. وقد واجه الفنانون هذا التحدى بطرق عدة.

عندما سقطت طروادة أمام غزو قوات الإغريق استرد مينلاوس في النهاية زوجته، هيلينى، التي كان هروبها مع باريس سببا في الحرب. هيلينى الجميلة كانت مفزوعة مما قد يصيبها من غضب زوجها. وعندما التقى بها مينلاوس، كان ينوى قتلها.

أحد رسامى المزهريات من الأشكال الحمراء (تصوير٨٨) لم يترك مجالا لأى شك فى أن التصوير يعبر عن نية مينلاوس المزمعة، حيث يصور الزوج المكلوم يسوق زوجته المخطئة أمامه، وسيفه في وضعية تهديد. بينما تمد هيلينى يدها متوسلة نحو مينلاوس، وهى تتحرك مبتعدة عنه إلى جهة اليمين، حيث تقف امرأة أخرى أذرعها ممتدة بوضعية حماية. يحتمل أن تكون هذه المرأة هى الإلهة أفروديتي، الإلهة التي أقنعت هيلينى أن تهرب مع باريس، أفروديتي لم تنس أبدا دورها في تحديد قدر هيلينى، واستمرت تشعر بالمسئولية نحوها. لذلك قبل أن يضع مينلاوس تهديده محل التنفيذ، زرعت أفروديتي فى صدره محبة هيلينى مرة أخرى، وخوفا على جمالها من التشويه، مما أثناه عن فكرة العقاب، وردها إلى قصره مرة أخرى بخنوع. هيلينى هنا موضعها في صدارة المشهد، حيث تجسد مركز الاهتمام بين زوجها الغاضب وحارستها الإلهية.

وظف فنان آخر المرأتين والمحارب مرة أخرى، لكنه رتب المشهد بشكل مختلف (تصوير٨٩)، حيث وضع مينلاوس في الصدارة، وقد سقط سيفه من يده، وكأنه مشدوها بجمال زوجته. بينما فرت هيلينى مسرعة من مينلاوس إلى اليمين، المرأة الأخرى، التي تهرب لليسار، من المستبعد أن تكون أفروديتي – الإلهة التي توجب حضورها. ولكن الأجدر اعتبارها امرأة طروادية مجهولة، تنبهت بمجرد رؤية رجل معه السيف، حيث تشكل توازنا لتصوير هيلينى على الجانب الآخر بمقارنة (تصوير٨٨) و(تصوير٨٩) يمكن للمرء أن يقدر عوامل الاختلاف التي يمكن أن تؤثر على ترتيب الفنان للشخصيات الثلاث،

ويميز دور كلتا المرأتين. كان الفنان في (تصوير٨٩) مهتما أكثر بتقديم تركيبا متوازنا: المرأتان تجسدان عملية تصوير مرآة، حيث تعكسان بعضهما البعض، كلتهما أسرعت بالهرب من المركز (الوسط) ولكنهما أدارتا رأسيهما لتنظرا خلفهما وترفع كل منهما يدا واحدة في اتجاه المحارب الموجود بينهما. السيف الساقط وحده فقط هو الذي يعطينا المفتاح أن المرأة التي على اليمين هي هيلينى.

رسامو المزهريات الذين يصورون الأساطير كانوا أحيانا مهتمين بعمل تصويرات بها توازن جيد في تكوينها، مما قد يضفى زخرفا على الأواني بشكل مؤثر أكثر من مجرد تصوير قصصا تقليدية يمكن تفسيرها والتعرف عليها.

مثال آخر يوضح كيف أن سعى الفنان لخلق الانسجام من الممكن أن يوضح معنى أسطورة، أو يفسر مشهدا ما. والمثال هنا تشارك فيه أيضا الإلهة أفروديتي، وهو يصور مشهدا حدث بعد سقوط طروادة.

كان أينياس، ابن أفروديتي، محاربا مقداما طواقا للقتال، مع أواخر أيام طروادة، وجدت الإلهة صعوبة في إقناعه بالهرب مع أسرته قبل فوات الأوان. فى النهاية وافق أينياس واصطحب زوجته وابنه الصغير، حاملا والده المسن على ظهره، وشق طريق الهروب. أحد رسامي المزهريات من الأشكال السوداء (تصوير٩٠) يصور أفروديتي (في أقصى اليسار) تطل بقلق على رحيل ولدها، بينما أينياس، يميل تحت وطأة حمل الشيخ العجوز، يخطو خطوات واسعة نحو اليمين. تسبقه زوجته حاملة طفلهما الصغير، وكذلك يسبقه رامي سهام (غير محدد الهوية) مرتديا قبعة مدببة، التى كانت من الملامح المميزة للطرواديين.

مشهد أينياس وهو يحمل والده لبر الأمان أثر في العديد من رسامي المزهريات ذات الأشكال السوداء، واحتفوا بتصويره غالبا فى موضع الصدارة (كما في تصوير٩٠).

رسام (تصوير٩١) فعل ذلك أيضا، ولكن بالأحرى كان يضع على الجانبين من المجموعة المركزية زوج من الأشكال الأنثوية في هيئة امرأتين. المرأتان تبدوان وهما ترقصان مبتعدتين عن أينياس وهما تديران رأسيهما لتنظرا له في الخلف. الشخص الذي

على اليمين يشبه الشكل التقليدى لزوجة اينياس و هي تسبقه، لكن الشخص الذى على اليسار ليس شخصا معروفا، ولكنه إضافة زخرفية. المرأة المعاكسة تهرب في الاتجاه الخاطئ. هنا مرة واحدة يتغلب ميل الفنان لمراعاة الانسجام على حساب الالتزام بالرواية، الذى يسهل عملية التعرف عليها.

يعد هذا التصوير ناجحا بشكل ملحوظ في عناصر الزخرفة، لكنه أقل نجاحا في عناصر القصة. تشتت الفنان بين الزخرفة والرواية تعد ظاهرة ملموسة، وكان بعض الفنانين أفضل في حلها عن البعض الآخر.

كان انخراط أفروديتي في الحرب الطروادية مهما في بداية الحرب أكثر من نهايتها، حيث كانت واحدة من ثلاث إلهات، (هيرا واثينا وافروديتى) وقفن أمام باريس، الأمير الطروادي الذي لعب لفترة مؤقتة دور الراعى، ليحكم بينهن أيهن الأجمل، كل منهن حاولت إغواءه.

ساعدت أفروديتي باريس في استمالة هيلينى وإقناعها بالهرب معه. وبناء على ذلك أعد أجاممنون، شقيق مينلاوس زوج هيلينى، القوات الإغريقية لاستعادتها، وبعد حصار لعشر سنوات أسقط الإغريق طروادة.

تحكيم باريس كان الموضوع الذي فتن رسامي المزهريات. في البداية كان الشكل المفضل للتصوير هو مشهد طابور العرض، كما في (تصوير٩٢)، حيث تظهر على أحد جوانب المزهرية، الإلهات الثلاث على خط واحد يتبعن هيرميس (رسول الإله) ورجل مسن أشيب الشعر (ربما كان مرشد محلي)، يتلقون التحية على الجانب الآخر من قبل باريس، وفي صحبته ثلاث بقرات، وطائر وكلب، الأشخاص الخمسة على الجانب الأول تبعد بينهم مسافات، والحيوانات على الجانب الآخر متداخلة، لكن على كلا الجانبين التخطيط جميل تم تقديمه من خلال التعامل الجيد للرسم باللون الأحمر الأرجواني القاني واللون الأبيض. الحس الفنى للتصميم رائع. نهض باريس من ناحية لتحية المجموعة المقتربة، والرجل المسن الأشيب، الذي يحمل عصا الرسول، يرد التحية. بدا هيرميس شابا بدون لحية، ويمسك أيضا بعصى الرسول، ويستدير ليرشد هيرا، التي تتبعه ممسكة بوشاحها فى

إشارة تشبه ما تفعله العروس، بعدها تأتي أثينة ممسكة بالرمح، وترتدي خوذة أنيقة، بينما في النهاية تأتي أفروديتي بطريقة مثيرة، متزينة بملابس أنيقة ترفع يدها في إشارة تحية، تتماشى مع تلك التي أداها باريس.

إنها قطعة تسر النفس، ضمت بشكل مؤثر التصوير الحي الواضح للأسطورة مع التصميم الممتع المرجو تحقيقه. رسام المزهرية الإتروسكى من القرن السادس ق.م الذي صنعها ربما لم يكن حاذقا بدرجة كبيرة، لكنه لديه رؤية جيدة للصياغة والتخطيط.

قدم رسام المزهرية اللاتينى في الربع الثاني من القرن الخامس ق.م تصويرا دقيقا (تصوير٩٣)، حيث غطى هذا الرسام الصندوق التراكوتي الاسطواني وزينه بقشرة من أعلى، والتي رسم عليها أشخاصا بخطوط عريضة سوداء، ولون ملابسهم الفاخرة بتناغم بسيط مع الأحمر والأصفر. يجلس باريس الريفي البسيط على كومة من الصخور، ورجل غير محدد الهوية يقف خلفه. هيرميس، الذي ربط قبعة السفر خاصته على قفاه، ويحمل عصا الرسول الخاصة به، يقترب من باريس، بينما تتجه هيرا، ممسكة بالصولجان، نحو أثينة، التي ترتدي الأيجيس المحرشف المميز لها وممسكة بخوذتها في يد، والرمح في الأخرى. إلى اليسار من الإلهتين اللتان ستخسران في المستقبل. تقف أفروديتي ومعها إناء السكب في يدها، تخاطب إروس المجنح في شكل طفولي، إله الحب، الذي قدر لها سلطانه على القلوب أن تفوز في المنافسة.

يخبرنا الكتّاب أنه فى هذه الأثناء بدأت تُقدم الرسومات الجدارية الكبرى، وإن كانت هذه الجداريات نفسها لم تعد موجودة الآن. عطينا تصوير الأشخاص المرسومين برقة بخطوط عريضة ومزينين بألوان بسيطة، فى (تصوير٩٣) ذى الخلفية الشاحبة، فكرة عن أحد ملامح ما كانت تبدو عليه هذه الرسومات الجدارية، وإن كانت تخفق في إعطاء أي لمحة لتقييم هذه الأعمال التذكارية، ومدى تعدد الأشكال التي كانت تحويها، والتركيبات الجديدة الأصيلة التي تم ابتكارها. إذ أن مساحة عريضة مثل تلك المساحة قد تغطى بتصويرات ممتعة.

اشتهرت رسومات بوليجنوتوس Polygnotos، من ثاسوس Thasos، الجدارية خلال الربع الثاني من القرن الخامس ق.م في أثينا ودلفي (مفقودة الآن). ارتبط اسمه بالتصميمات الجديدة، كما نعرف من الوصف الذى قدمه باوسانياس بعده بمائة عام، الذى لاحظ بشكل جزئي قدرة بوليجنوتوس على تصوير الشخصية وإحساسها، وأنه غالبا فعل ذلك ليس من خلال الحركة، لكن بحذق أكثر من خلال الوقفة والوضع الجسماني، كما فعل في القوصرة (الجبهة المثلثة) لمعبد زيوس في أوليمبيا حيث صورت حالة التوتر من خلال الأشخاص الواقفين تماما.

فى الوقت السابق على بوليجنوتوس، يبدو واضحا حتى في الرسومات الجدارية، كان يتم حشد الشخصيات وهم واقفون على خط أرضي واحد، لكن عندما كان يتزايد الأشخاص بدرجة كبيرة ولا توجد حركة أو حدث يربطهم معا، كان لابد من ابتكار أحد طرز التنسيق لكي يلائم العدد الكبير من الأشخاص، فقلل بوليجنوتوس حجم كل الشخصيات، ولكي يجعل كل واجهة الحائط ممتعة في رؤيتها، وضع بعض الشخصيات فى الأعلى وأخرى في الأدنى، كما لو كانوا يميلون على منحدر. سواء أكان متعمدا أم لا، فإن هذا التنسيق الجديد طرح فكرة أن بعض الأشخاص كانوا بعيدين نوعا ما عن الآخرين، وهكذا قدم فكرة تزيين الحيز في الواجهة بشخصيات أكثر. هذا التأثير الخاص عززته الخلفية الشاحبة الفارغة.

جعلت هذه الابتكارات التصويرية المدهشة طرزا تقليدية عديدة من الزخرفة تبدو ذات طراز قديم. حتى رسامو المزهريات ذات الأشكال الحمراء، الذين تنفي خلفياتهم السوادء التقليدية أي طرح لفكرة الحيز، كانوا طواقين إلى اتباع التركيبات الجديدة، هكذا عندما أخذ رسام المزهرية على عاتقه في أواخر القرن الخامس ق.م (تصوير٩٤) أن يصور تحكيم باريس، فعل ذلك بأسلوب معاصر ومعقد.

تظهر الشخصيات صغيرة فيما يتعلق بالحيز المتاح، ويتم نثرها أعلى أو أدني سطح المزهرية. وينبغى أن يؤخذ فى الحسبان التصوير الطبيعي للروابي والصخور، ويمكن تخيلها، حيث يُلمّح إليها بخطوط بيضاء محكومة بالكاد. يصعب تحديد هوية باريس

فى زيه غير المألوف، حيث يجلس في المنتصف، وكلبه عند قدمه. نصف محجوب برابية. فوقه مباشرة، يمكن لمح إريس، ربة الشقاق، التى من المفترض أنها لابد وأن تظهر هنا، حيث أنها هي التي ألقت التفاحة الذهبية التي نقش عليها كلمة **"للأجمل"**، التي أغوت الربات للتنافس على الجائزة، وهكذا تبدأ الحرب الطروادية. يظهر هيرميس فى صورة شاب عاري، ممسكا بعصا الرسول، يقف على أرض منخفضة على يمين باريس. نبحث عن الربات المتنافسات أنفسهن ونجد صعوبة فى التعرف عليهن بين الشخصيات التكميلية المتناثرة، لكن أثنية بترسها، ورمحها وخوذتها يمكن أن تلمح من بعيد إلى يسار باريس، وهيرا ممسكة بالصولجان وترفع وشاحها، على أرضية منخفضة بدرجة طفيفة إلى اليسار أكثر. وأفروديتي تجلس على يمين هيرميس، وذراعها حول إله الحب الصغير. يعد هذا إعادة ترتيب بارعة لمشهد تقليدي، يخدع ويتحدى الناظر، الذي يساعده على فك شفرة التصوير واقع أن كل الشخصيات نقشت أسماؤها بجوارها.

تضع الفسيفساء الرومانية (تصوير٩٥) المشهد بأريحية أكثر داخل المنظر الطبيعي. ويتمتع العمل بمساحة عريضة من الأحجار الملونة المتاحة وغير التقليدية، التي قصر استخدامها على رسامي المزهريات، فلم يكن فنان الفسيفساء لديه أدنى مشكلة في الإفصاح عن مقصوده؛ لأن شخصياته وضعت داخل حيز مناسب. باريس (إلى يسار المركز بقليل) يجلس أمام عمود يعلو قمته إله الحب الصغير، وأثينة ترتدي خوذتها المميزة لها وتمسك رمحها، وتقف بعيدا أكثر. المنظر الصخري الطبيعي، والشجرة المورقة في الخلفية، جميعها عناصر وظفت بشكل مقبول.

كان الفنان في كثير من الأحيان محكوما بالحيز الذي يصور عليه عمله، وأكثر المتطلبات التي يصعب تلبيتها كانت تلك التى تفرضها الضرورة الفنية على النحاتين المنوط بهم تزيين المنشآت. يحدد فن العمارة وفن النحت القوالب الهندسية، التى ينبغى ملئها بالكامل من أعلى لأسفل، ومن جانب لآخر لكي تكون مؤثرة فى الحيز.

تمدنا العمارة الكلاسيكية بثلاثة أشكال تسمح بالزخرفة النحتية: طويلة ذات شريط رفيع (الإفريز الإيوني شكل٢٨). مستطيلات (الميتوبات الدورية شكل٢٩). مثلثات عريضة من أسفل (الجبهات المثلثة شكل٣٠) . كل هذه القوالب تتطلب من الفنان طرق

عدة تمكنه من تصوير الأسطورة، فكان عليه اختيار اللحظة المطلوبة بدقة، ويمكنه عندها أن ينوع بين أوضاع المشاركين والمرافقين.

بعض الأساطير، خاصة تلك التي ترتبط بالقتال، تتميز بالمرونة فى الحركة خاصة عندما يتم شغلها بأنواع مختلفة من الأشكال: بالنسبة للأفاريز الطويلة الرفيعة، من الممكن أن يتعدد المقاتلون فيها حتى يمتلئ الحيز المطلوب، بالنسبة للميتوبات المستطيلة، يمكن أن يخفض عدد المقاتلين لسلسلة من الأزواج. بالنسبة للجبهات المثلثة، الإله الرئيسي يمكن أن يوضع في أعلى نقطة، في الصدارة، بينما تقف تتابعات الأشكال المقاتلة تطعن، وتتهاوى، وتسقط، وبذلك تحافظ على ارتفاعاتها المضبوطة، نحو الجوانب المنحدرة للمثلث. نجد الاستشهاد الحاذق من أسطورة اللابيثيين والكينتاوروي في سياقات معمارية مختلفة.

كان اللابيثيون شعبا يعيش في شمال اليونان. عندما أوشك الملك اللابيثي على الزواج، قام بدعوة جيرانه من الكينتاوروي للزفاف. كانت مجاملة ضرورية، لكنها كانت أيضا محفوفة بالمخاطر، حيث كان الكينتاوروي لديهم ضعف نحو النساء والنبيذ. وكانوا معرضين لكلا الأمرين في الزفاف، ومن ثم فمن غير المحتمل أن تسير الأمور بشكل سلس.

في البداية سارت الأمور على ما يرام، وصل الكينتاوروي وقدموا الهدايا كما تقضى الآداب (تصوير١٠٢)، لكن ما إن بدأ النبيذ يتدفق، بدأوا في الاستثارة، وراحوا يخطفون النساء ويغتصبونهن (وحتى الصبية من الخدم) (تصوير٩٦-٩٧، وتصوير١٠٠). كان على اللابثيين أن يكبحوا جماحهم الذى امتد لما تطاله أيديهم أيا كان. أخيرا استطاع اللابثييون أن يبعدوا الكينتاوروي بعيدا، وذهبوا لديارهم ليجلبوا أسلحتهم ودروعهم، وفي النهاية هزموا الكينتاوروي في معركة مفتوحة في الخلاء.

زين معبد أبوللون في باساى Bassae بإفريز منحوت كان موضعه داخل المعبد. هذا الشريط الضيق الطويل صمم بشكل دائري داخل الغرفة الأساسية للمعبد، وقد امتلأ بمشاهد من معركتين أسطوريتين: معركة اللابيثيين والكينتاوروي على جزء، وحرب الإغريق والأمازونيات على الجزء الآخر. توشك رؤوس معظم الشخصيات أن تصل لقمة

الإفريز، ولتجنب الفراغات على الأجناب، كان لابد من زيادة عدد الشخصيات حتى تملأ الحيز المتاح بالكامل. النتيجة كانت ترتيب مبدع للمقاتلين في حركة نشيطة وقوية غالبا تؤكدها الملابس المنسدلة الملتفة كالدوامة بشكل أنيق. (تصوير٩٦-٩٧) يصور جزء من الإفريز يربط أربعة كينتاوروي. إلى أقصى اليسار الكينتاوروس يرفع رجليه ضد اللابيثي الذي يميل للخلف من الهجوم، بينما اللابيثي الآخر يمينه، الذي حمل الكينتاوروس على السقوط بنجاح يضع ركبتيه على ظهر الكينتاوروس، ويقبض على شعره. وإلى اليمين قليلا كينتاوروس مستمر فى الحركة نحو اليسار، وهو يجذب امرأة تحمل وليدا (من غير المعتاد أن تجد أطفالا أو حديثى الولادة مصورين في هذه القصة، وقد تساءل الباحثون إذا ما كان إفريز الباساى قد عكس تنوع محلي فى عرض أسطورة لم تصلنا). في أقصى اليمين يهاجم لابيثي سقط أرضا. قوة هجومه يؤكدها جلد الحيوان الذي عصفت به الرياح، والذي يستخدمه كعباءة، حيث يتلاطم خلف ظهره.

لجأ الإغريق للاستشهاد بالمعركة بين اللابثيين والكينتاوروي فى بعض الميتوبات في البارثينون. حيث أضاف الفنان بدلا من القتال، أحداثا ومحاربين لضروريات ملء الإفريز الطويل، فقد أخذ بالمنهج المقابل، القصة اختصرت بدرجة كبيرة إلى أحداثها الأساسية، وكل ميتوب احتوى على شخصيتين فقط. في إحد الميتوبات (تصوير٩٨) نرى قتال بين كينتاوروس ولابيثي. الكينتاوروس يمسك بصخرة في يده اليمنى المرفوعة، بينما اللابيثي يغرس السلاح (مفقود الآن) في ظهر الكينتاوروس، بالضبط أعلى الذيل. السلاح على ما يبدو في الأصل كان مصنوعا من المعدن، ربما كان سفد (سيخ) لشواء اللحم في حفل الزفاف. لأن اللابيثي لم يكن معه درع، وربما لم يكن لديه سلاح ملائم. النزاع كان مفعما بالطاقة. انطباع أخر مختلف خلفه ميتوب آخر (تصوير٩٩)، هنا اللابيثي يرقد منهارا على الأرض، بينما يبدو الكينتاوروس منتصرا بارزا فوقه، قوي البنيان، يمكن تمييز جسد اللابيثي المنبطح والذراع الممتد نحو الكينتاوروس، والذى يتناقض مع الجذع الرأسي للكينتاوروس وجلد الأسد المنسدل ليعطي ثبات للبناء، بينما الخطوط القطرية الديناميكية لجسد الحصان الخاص بالكينتاوروس والأرجل يؤكدان على التأثير الدرامي، لاحظ الطريقة

التي يُبرز جلد الحيوان بها بربرية الكينتاوروس في مقابل الثوب المنسوج للابيثي المتحضر.

تعد الجهة المثلثة هي أكثر الأشكال التي تعامل معها النحات من حيث الصعوبة: لكى يتم ملء كل فراغ شكل المثلث العريض من أسفل، وحتى تصل رؤوس كل الشخصيات للقمة، كان لابد من المحافظة على النسبة الموحدة، فالشخصيات لا يمكن أن تقف بكامل قامتها كما في الميتوبات والأفاريز. مرة أخرى تصوير القتال يقدم الحل. في الوسط الشخصية الإلهية تهيمن على المشهد. تصور أطول من أي شخصية آدمية. على الجانبين فى الشكل المثلث رجال واقفون لا تصل رؤوسهم لأعلى نقطة. بعيدا قليلا عن المنتصف تدور أحداث المعركة، حيث أن بعض الشخصيات جثت على ركبها، وأخرى ربضت، وأخيرا تظهر شخصيات في الزاوية منبطحة بشكل مستوٍ تقريبا.

يشغل الإله أبوللون في الجهة المثلثة لمعبد زيوس في أوليمبيا (تصوير١٠٠) صدارة المشهد يحفه من أحد الجوانب بيريثوس Peirithoos ملك اللابيثيين، وعلى الجانب الآخر صديقه البطل الأثيني ثيسيوس. هذه الشخصيات الواقفة محفوفة بدورها بالكينتاوروي، حيث يمسك كل واحد منهم بامرأة. على الأجناب يتسم المشهد بالحماسة والنشاط، إذ يظهر حشد من رجال، ونساء وكينتاوروي، وصِبية، البعض جثى على ركبتيه والبعض يطعن، البعض تراجع للأمان النسبي في الزوايا بعيدا عن قلب العنف. تنوع عبقري في المواقف تم تصويره وتخيله، وتم تصميمه بمهارة، لذلك فإن مستوى رؤوس الشخصيات المقاتلة أصبح تدريجيا أكثر انخفاضا مع انحدار الجبهة المثلثة.

توضح موضوعات القتال الأخرى التوظيفات المتعددة للتراكيب. تشغل المعركة بين الإغريق والأمازونيات نصف الإفريز الداخلي للباساى، كما هو الحال مع معركة الكينتاوروي، ليس هناك مشكلة في مضاعفة عدد المقاتلين، لكن يتكشف لنا ملمح آخر للمعركة هنا. تظهر على سبيل المثال المروءة والشفقة عند جرح الرفاق. فى (تصوير١٠١) لاحظ كيف تحاول الأمازونية فى جهة اليمين أن ترفع رفيقتها، بينما المعركة تشتد حولهما، والإغريقي الذي يرتدي خوذته يهاجم أمازونية أخرى إلى أقصى اليسار. الصدامات القتالية



الأسطورية تسمح بالتصوير على مستوى واسع من الخبرات الإنسانية. تم لتعبير عن حالة التوتر بين السحر الجمالي والتأثير الروائي هنا في دوامات الملابس المنسدلة حول المقاتلين، والملامح الزخرفية منسجمة بوضوح مع عنف وانفعال الشخصيات الآدمية.

معارك الإغريق والأمازونيات استلهمت أيضا فى تصوير الميتوبات، واختصرت مرة أخرى لثنائيات (على سبيل المثال على النهاية الغربية من البارثينون)، وفي الجبهات المثلثة (كما في معبد أسكليبيوس في إبيداوروس)، لكن هذه المنحوتات لم يتبق منها سوى النذر اليسير، ولذلك من الصعب تصورها.

توجد بالطبع موضوعات أخرى – أيضا منها ما هو بدون عنف، من الممكن أيضا تعديلها لتملأ هذه المساحات المطلوب ملئها. كما هو الحال أعلى معبد زيوس في أوليمبيا. تعرض سلسلة الميتوبات فوق المدخل المسقوف فى معظمها أعمال هيراكليس. التراكيب متنوعة ببراعة (تصوير٤٤). بعضها خالي تماما من الصراع مثل هيراكليس مع أسد نيميا المذبوح.

تسمح الحوائط والأسطح اللوحية الواسعة، مثل الأرضيات الفسيفسائية فى (تصوير٩٥) للفنان بما لا تسمح به الميتوبات، والتى يتتطلب ملء الفراغ بها إلى شخصيات قليلة ومع ذلك ضخمة الحجم. هكذا فإن التصوير على الجدران من بومبى (تصوير١٠٢) يصور الكينتاوروس وقد وصل توا إلى حفل الزفاف داخل قاعة فسيحة. يظهر الجميع لطفاء ويتصرفون برقى. الكينتاوروس المتصدر المشهد يقدم هدايا الزفاف، عبارة عن سلة فاكهة، ويقبل يد مضيفه بشكل مهذب. المرأة والطفل (إلى اليسار) يتطلعون إليه بقلق نوعا ما، على حين يمكن رؤية باقى الكينتاوروى خارج المدخل إلى اليمين محتشدين. يمكن أيضا ملاحظة تفاصيل البناء القائم على الأعمدة إلى اليسار، والسماء الزرقاء إلى اليمين. ويتسم المشهد بالرحابة وإن كان لا يتسم بالجمال.



(تصوير ٨٨)

مينلاوس يهدد هيلينى على حين تهم أفروديتى لحمايتها

هيدريا أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٨٠ ق.م)

British Museum, London.



(تصوير ٨٩)

مينلاوس يسقط سيفه مفتونا بجمال هيلينى

أمفورا أتيكية من الأشكال الحمراء

(٤٧٥-٤٥٠ ق.م)

British Museum, London.



(تصوير ٩٠)

أينياس يفر من طروادة بفضل مساعدة والدته، وبصحبته زوجته وابنه الصغير، ويحمل والده.

أمفورا أتيكية من الأشكال السوداء

(٥٢٠-٥١٠ ق.م)

Museo Nazionale, Tarquinia.



(تصوير ٩١)

أينياس يفر من طروادة بفضل مساعدة والدته،

وبصحبته زوجته وابنه الصغير وآخرون، ويحمل والده.

أمفورا أتيكية من الأشكال السوداء

(٥٢٠-٥٠٠ ق.م)

Antikensammlungen, Munich.



(تصوير ٩٢)

تحكيم باريس

أمفورا إتروسكية (بونتية) من الأشكال السوداء

(حوالى ٥٣٠ ق.م)

Antikensammlungen, Munich.



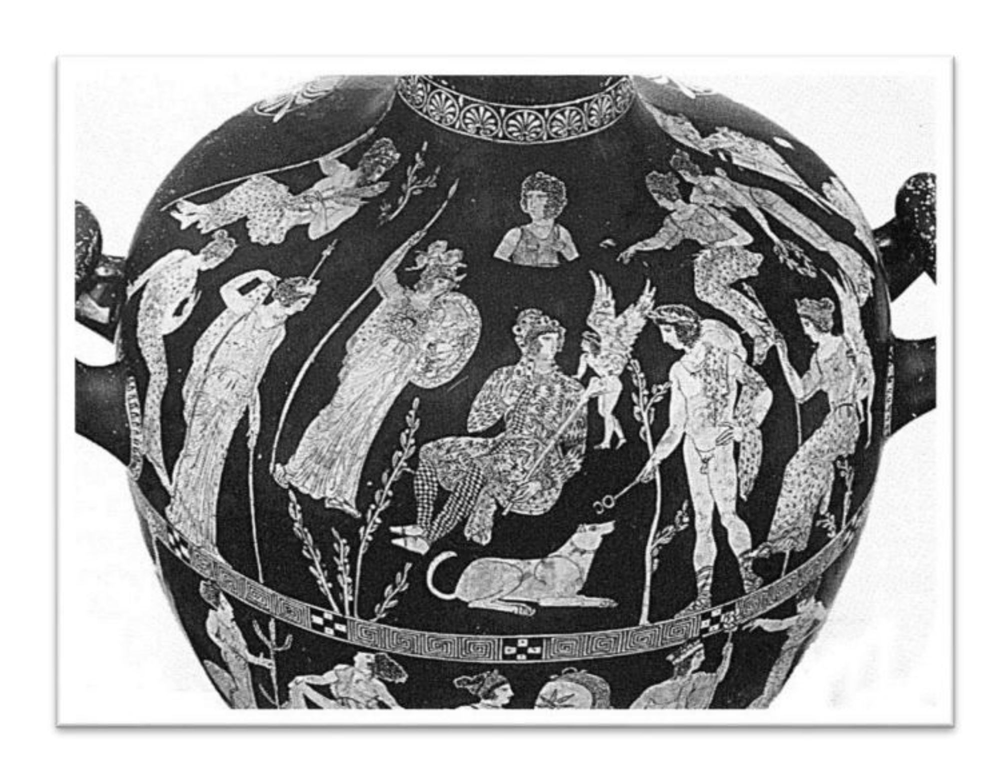
(تصوير ٩٣)

تحيم باريس

بيكسيس أتيكية ذات خلفية بيضاء

(حوالى ٤٦٠ ق.م)

Metropolitan Museum, New York.



(تصوير ٩٤)

تحكيم باريس

هيدريا أتيكية من الأشكال الحمراء

(٤٢٠-٤٠٠ ق.م)

Badisches Landesmuseum, Karlsruhe.



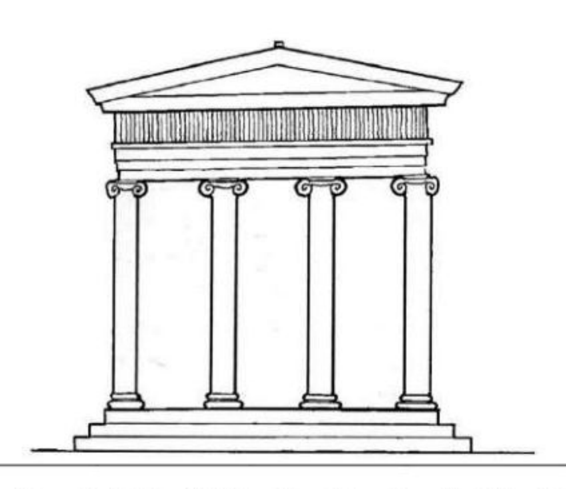
(تصوير ٩٥)

تحكيم باريس

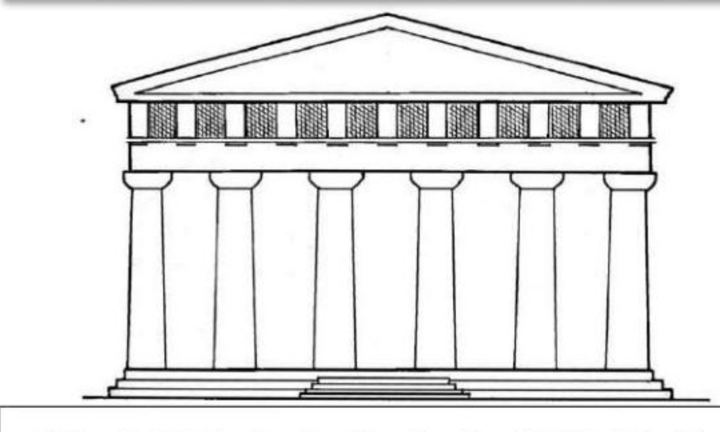
فسيفساء رومانية

(القرن الثانى الميلادى)

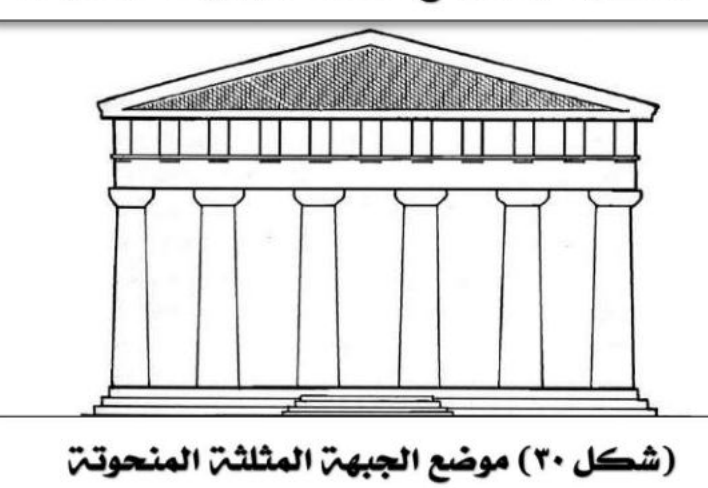
Louvre, Paris.



(شكل ٢٨) الموضع المعتاد للإفريز المنحوت



(شكل ٢٩) الموضع المعتاد للميتوبات المنحوتة



(شكل ٣٠) موضع الجبهة المثلثة المنحوتة



(تصوير ٩٦)

القتال بين الكينتاوروى واللابيثيين

إفريز (أيسر) من معبد أبوللون فى باساى

(أواخر القرن الخامس ق.م)

British Museum, London.



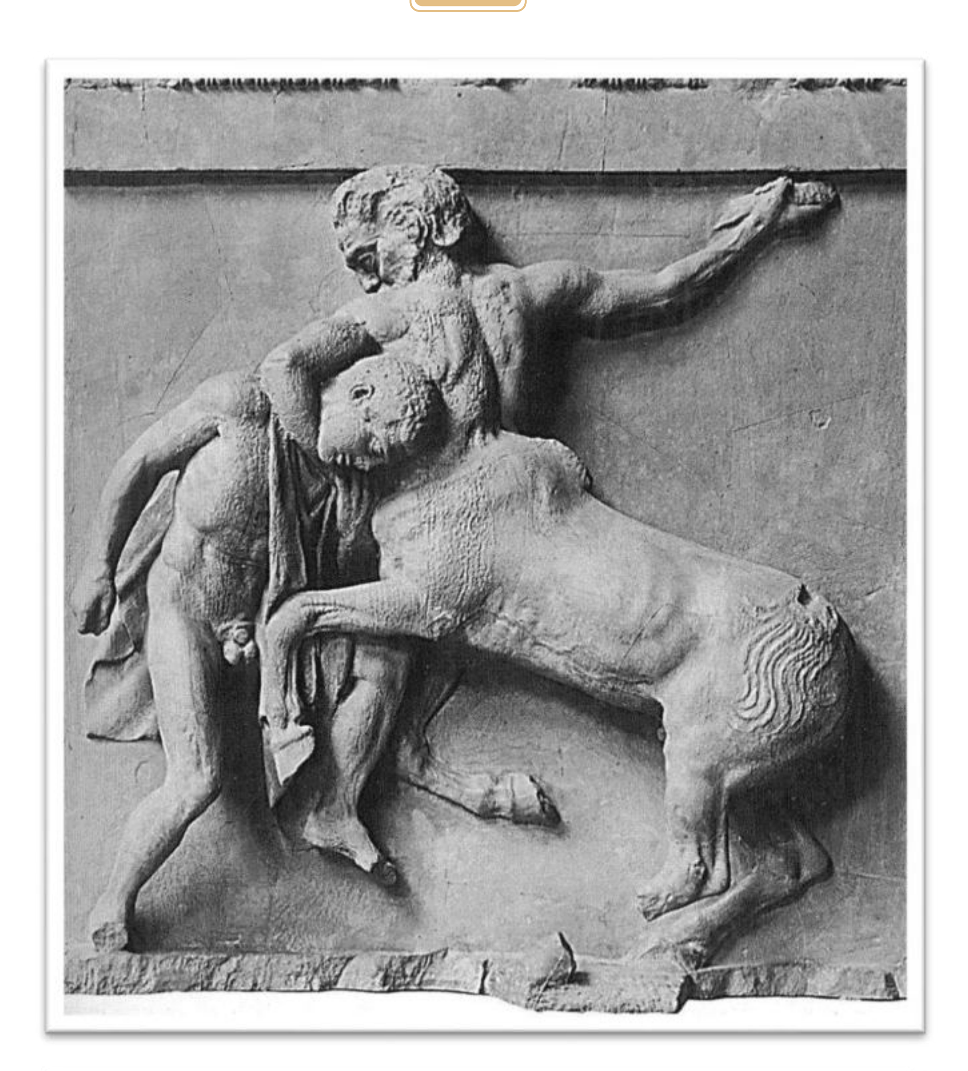
(تصوير ٩٧)

القتال بين الكينتاوروى واللابيثيين

إفريز (أيمن) من معبد أبوللون فى باساى

(أواخر القرن الخامس ق.م)

British Museum, London.



(تصوير ٩٨)

كينتاوروس ولابيثى يلتحمان فى قتال

ميتوب من الجانب الجنوبى للبارثينون

(٤٤٧-٤٤٢ ق.م)

موجود فى موضعه الأصلى حتى الآن



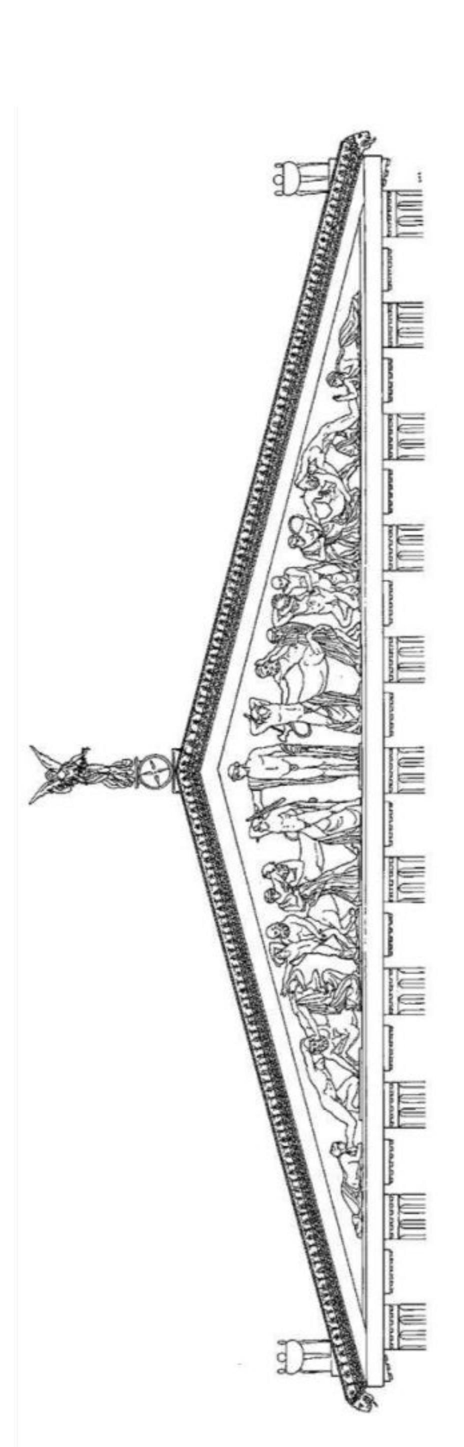
(تصوير ٩٩)

كينتاوروس قتل توا أحد اللابيثيين

ميتوب من البارثينون

(٤٤٧-٤٤٢ ق.م)

British Museum, London.



(تصوير ١٠٠)

القتال بين الكينتاوروى واللابيثيين وأبوللون فى المنتصف

الجبهة المثلثة الغربية من معبد زيوس فى أوليمبيا

(٤٦٥-٤٥٧ ق.م)



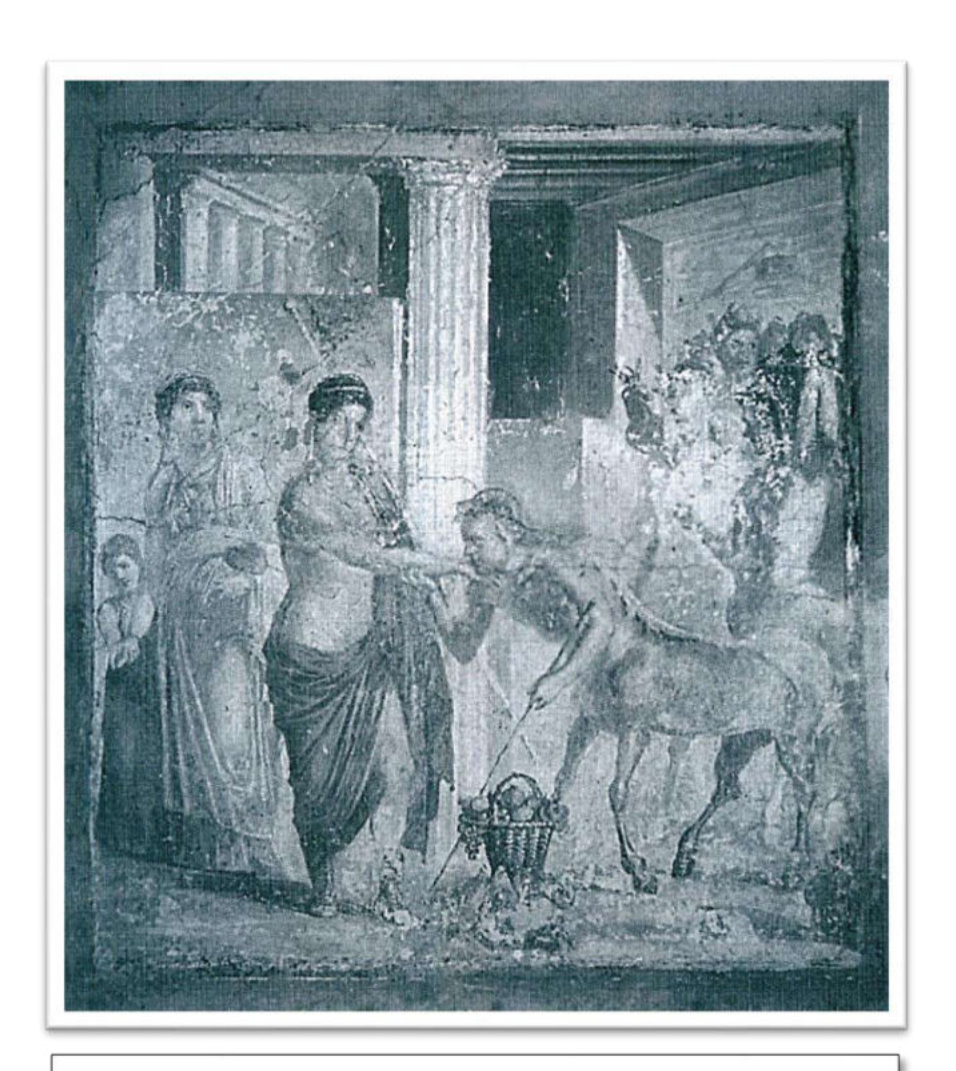
(تصوير ١٠١)

القتال بين الكينتاورى واللابيثيين

إفريز (أيسر) من معبد أبوللون فى باساى

(أواخر القرن الخامس ق.م)

British Museum, London.



(تصوير ١٠٢)

بيريثوس يحيى الكينتاوروى

رسم حائطى رومانى من بومبى

(النصف الثانى من القرن الأول الميلادى)

Museo Nazionale, Naples.

الفصل الرابع عشر

التجديدات الفنية المستوحاة من الشعراء

تظهر من وقت لآخر فى الفن موضوعات جديدة، وفي حين أن عددا كبيرا جدا من الأعمال الأدبية والفنية الإغريقية والرومانية مفقود حتى الآن، لذلك يصعب غالبا معرفة المصدر الذي ألهم الفنانين لتصوير أعمالهم، مع ذلك في بعض الحالات توجد أدلة كافية ومقبولة تساعدنا فى تخمين مصدر الإلهام.

في عام ٤٥٨ ق م عرض أيسخيلوس ثلاثيته المعروفة بـ"الأوريستية"، والتى تجسد قصة مقتل أجاممنون وكيف تم الانتقام له. كان أجاممنون قد اضطر إلى التضحية بابنته المحبوبة إيفيجينيا؛ حتى يتمكن الأسطول الإغريقي أن يبحر لطروادة.

تعيد مسرحية "أجاممنون"- أولى تراجيديات أيسخيلوس الثلاث- الرواية عن عودة أجاممنون لوطنه بعد غياب عشر سنوات، بعد أن أحرز النصر على الطرواديين، وكيف استقبلته زوجته كليتمنسترا، التي كانت لم تزل تشعر بمرارة وعدم رضا عن التضحية بابنتها الكبرى إيفيجينيا. وكانت كليتمنسترا قد اتخذت- أثناء غياب أجاممنون- عشيقا لها، هو أيجيسثوس Aegisthus، ابن عم أجاممنون. وعندما وصل أجاممنون، استقبلاه الاستقبال الحار اللائق، بينما كانت كليتمنسترا (=كليتايمنسترا) قد أعدت سلفا وسيلة لقتله (وضمت إليه محظيته سيئة الحظ، ابنة برياموس، كساندرا، التي أحضرها أجاممنون من بين ما عاد به من أسلاب وغنائم).

تعرض اوريستيس، ابن أجاممنون وكليتمنسترا، وهو صغير لتهديد على يد تيليفوس (تصوير٧٦)، بعد ذلك انفصل عن القصر بعد أن أقصته أمه لمكان آمن، بينما ظلت إلكترا، شقيقته، في موكيناى. في البداية كانت إلكترا غاضبة من ممارسات والدتها المخزية في غياب أبيها، ثم تملك منها الحزن أكثر، وملأ قلبها الحقد، بعد قتل أبيها على يد والدتها وعشيقها، وتحرك الحنين والشوق فى صدرها لرؤية أخيها اوريستيس والأمل فى عودته ليثأرا لوالدهما.



المسرحية الثانية من ثلاثية أيسخيلوس هى "حاملات القرابين"، والتى تخبرنا كيف عاد في النهاية اوريستيس، وكيف التقى الأخ بأخته عند مقبرة أجاممنون، حيث خططا هناك لقتل أمهما وعشيقها أيجيسثوس. وبمجرد أن تم هذا، ظنا أنهما ردا اعتبار والدهما وانتهى الأمر عند هذا الحد. ولم يكن مقتل والدتهم ليمر دونما عقاب، فقد تعقبت اوريستيس ربات العذاب، وهى الأرواح التي تنتقم لقتل أقارب الدم، وساقوه للجنون.

في المسرحية الأخيرة من الثلاثية "ربات الرحمة" تم حل مأزق اوريستيس عن طريق تقديمه للمحاكمة الإلهية.

كانت أجزاء من هذه القصة معروفة منذ وقت هوميروس، ثم أضاف بعض الشعراء الكثير من بقية الأحداث على فترات. ومع نهاية القرن السادس ق.م. وبداية القرن الخامس ق.م، كان هناك رواج لفترة وجيزة بين رسامي المزهريات لتصوير موت أيجيسثوس. تعرض مزهرية واحدة (تصوير١٠٣) أيجيسثوس يجلس على العرش- الذى اغتصبه بعد قتل أجاممنون- بينما يغمد اوريستيس السيف في صدره. فى حين تلوذ كليتمنسترا بالفرار مهرولة من خلف اوريستيس، مستعينة ببلطة، في محاولة لإنقاذ عشيقها، ولكنها تأخرت جدا. وإلى اليمين فتاة تمسك برأسها في إيماءة بالتحذير. يحتمل أنها إلكترا تحذر أخاها من الخطر المحدق.

مع منتصف القرن الخامس ق.م توقف الفنانون عن تصوير أيجيسثوس، وظهر عوضا عن ذلك اهتمام غير مسبوق بتصوير اللقاء بين اوريستيس وإلكترا عند قبر أجاممنون (تصوير١٠٤). تظهر إلكترا إلى اليمين، تضع جرة السكب (التي تسكب منها السكائب للموتى) على الأرض، وتمد يدها لاوريستيس، الذي يجلس إلى جوار رفيقه المخلص بيلاديس Pylades، بينما يضع ذقنه على يده. تلوح في الأفق بين الأخ وأخته مقبرة أبيهما. تُظهر تصويرات أخرى اوريستيس وبيلاديس يقتربان من القبر. استمرت مثل هذه الأعمال الفنية تنتج بشكل جيد حتى القرن الرابع ق.م.



عالج أيسخيلوس قصة لقاء الأخوين دراميا، وبعد تقديم هذه التراجيديا بفترة قصيرة أصبح تصوير المشهد صيحة، مما يوضح أن المسرحية التراجيدية كان لها أثر بالغ في إلهام الفنانين الذين طوروا الموضوع بعد ذلك.

المسرحية الثالثة في الثلاثية أثرت أيضا وبوضوح في الفنانين، حيث بدأ رسامو المزهريات في تجسيد المشهد الخاص باوريستيس وهو مطارد من قبل ربات العذاب المسلحات بالثعابين، كما في (تصوير١٠٥) بينما يلتمس اوريستيس تعيس الحظ مذبح الإله أبوللون، الذي يقف إلى أقصى اليسار، في حين يهرب اوريستيس من امرأتين تلوحان بالثعابين. ربات العذاب أنفسهن يظهرن وديعات المظهر بشكل محبط، يعوزهن التأثير الذي يفترض أن يظهرنه في هذا الموقف من تهديد وفزع وفقا للتراجيديا. ومن الواضح أن الفنانين كانوا متوافقين مع وصف أيسخيلوس لهن أنهن بدون أجنحة.

أصبح مأزق اوريستيس موضوعا محببا لرسامي المزهريات. حيث صور العديد منهم ربات العذاب بأجنحة، حتى وإن كان نص المسرحية لم يذكر ذلك. ولكن لابد وأن نشير إلى أن النصوص المكتوبة كانت نادرة الاستخدام في تلك الفترة. ولم يرجع إليها رسامو المزهريات بشكل مؤكد- مثلهم فى ذلك مثل غيرهم من الجمهور، وإنما تأثروا بالمشهد الذى نعرف أن أيسخيلوس هو أول من عالجه دراميا، وكان له أثر سريع على الفنانين بعد عرض المسرحية.

أعاد أيسخيلوس فى تراجيديا أخرى، "تيليفوس"، لم يتبق منها سوى شذرات، العمل على القصة التقليدية عن تيليفوس. تيليفوس كان ملك ميسيا Mysia، الجزيرة التى رست عليها السفن الإغريقية عن طريق الخطأ، عندما انطلقوا فى حملتهم لاستعادة هيلينى. وبمجرد أن اكتشف الإغريق خطأهم، رحلوا ولكن قبل أن يرحلوا جرح أخيليوس تيليفوس فى نزال. وبحثا عن علاج لجراحه، خاطر تيليفوس بالمجيء إلى بلاد اليونان. ومن ثم ووفقا للأسطورة فى شكلها المبكر، فإن تيليفوس حينما تعرض للخطر أخذ رهينة فى الحال واحتمى بمذبح، وراح يعرض قضيته من هذا المكان (تصوير١٠٦). يظهر تيليفوس وهو يجلس على المذبح محاصرا من قبل الإغريق، وفخذه ملفوف بضمادة، وهو يومئ كما لو



كان يخاطب الرجل الملتحى، الذى يبدو وكأنه يصغى إليه باهتمام، بينما يستل أخيليوس الثائر فى جهة اليمين سيفه باندفاع.

يبدو أن أيسخيلوس فكر فى إضافة تفاصيل للقصة، وربما تخيل تيليفوس يتوسل قاصدا مروءة عدوه، وقد يكون أعانه على هذا التخيل وجود حدث تاريخى مشابه عاصره أيسخيلوس. نلخصه فيما يلى:

أخطأ ثيميستوكليس- القائد الأثينى، الذي له فضل كبير فى انتصار الإغريق في سلاميس (عام ٤٨٠ ق.م)، أثناء الحروب الفارسية- في حق بني جلدته، حيث اتهم بالخيانة وحكم عليه بالنفى، وأجبره الأثينيون على الفرار من بلاد اليونان قاطبة. فاضطر أن يأوى بشكل مؤقت إلى بلاط في مولوسيا Molossia ، والتى يحكمها الملك أدميتوس الرجل الذي قد أذاه ثيميستوكليس فيما مضى. وفقا لثوكيديديس:

" لم يكن الملك هناك في ذلك الوقت، وصار ثيميستوكليس قيد أمر زوجة الملك، التى توجه إليه متضرعا، تأخذ طفلهما (الذى كان يحتمى فيه كما فعل تيليفوس باوريستيس) من بين ذراعيه وتجلسه بجوار الموقد. وما لبث أدميتوس أن عاد. وأخبره ثيميستوكليس بقصته. أنصت أدميتوس إليه، بعد ذلك أوقفه على قدميه بصحبة طفله، الذي كان يمسك به ثيميستوكليس بين ذراعيه، حيث وضعه هناك – وكان هذا في الواقع له وقع عظيم في نجاح تضرعه...." (Thuc.,1.36-1.37)

يبدو أن أيسخيلوس كان متعاطفا بشدة مع ثيميستوكليس الذى تعرض للنفى، وكان هذا تقريبا ما كان يدور فى ذهنه عندما كان يفكر في مأزق تيليفوس المجروح، الذى يقف وحيدا خائفا في معسكر أعدائه. ربما هذا هو السبب فى ابتكار قصة تيليفوس (في تراجيديا مفقودة الآن). حيث يقف تيليفوس الغريب المثير للريبة والقلق فى قصر أجاممنون، ويلقى مساندة فى قضيته من زوجة أجاممنون (كليتيمنسترا) المتعاطفة معه. فى اللحظة التى يحتضن فيها الابن المحبوب لأجاممنون، اوريستيس، كأنه يلوذ بمحراب في معبد. تم تصوير هذا التجديد على هذه إحدى المزهريات (تصوير١٠٧)، الطفل الصغير المتأرجح

فوق فخذ تيليفوس المجروح، يبدو هادئا، غير مرعوب مستعدا للمشاركة فى دعوى الرجل الذى يعانى من الألم.

بعد ذلك بفترة، في القرن الخامس ق.م، كان الكاتب التراجيدي يوريبيديس مثيرا للاهتمام نتيجة للتفصيلات التي أضافها على هذه الحكاية، والتي عالجها دراميا فى بواكير أعماله في تراجيديا مفقودة الآن. أخذ يوريبيديس من خلال معالجته للقصة، فى إضافة تجديدات وتعقيدات أكثر فى التفاصيل. كان الأمر ملغزا في الكيفية التي تسلل بها تيليفوس إلى معسكر الإغريق دون أن ينتبه إليه أحد، ولكن يوريبيديس قرر أنه حتما جاء متنكرا. لذلك فقد صور تيليفوس في صورة شحاذ. مما كان فى الواقع ابتكارا غريبا في المسرح الإغريقي في ذلك الوقت، الأمر الذي استحوذ خيال الشاعر الكوميدي أريستوفانيس، الذي لابد وأنه شاهد المسرحية، بينما كان ما يزال أصغر ولم ينساها أبدا.

يوريبيديس على ما يبدو أدخل على حبكة تراجيديته انعطافات عدة. فتنكر تيليفوس تم اكتشافه وفضحت هويته. ووجد نفسه- في هذا الموقف المحفوف بالمخاطر- محاصرا من قبل الأعداء المتربصين به، الذين يتوعدونه بالقتل. لم يكن من الكافى أن يجلس فقط بهدوء على المذبح ممسكا بالطفل اوريستيس، لكنه كان عليه فعل شئ أكثر من ذلك، فكان عليه أن يهدد الطفل الصغير، الذي أصبح الآن رهينة، يساوم بها على حياته. هذا التحول الدرامي في الأحداث كان مدهشا ويسهل تذكره. وبقى حيا في أذهان الناس، حتى ولو تم الحدث بعيدا عن خشبة المسرح ولم يراه الجمهور، واكتفى بسرده من قبل رسول.

قام العديد من الفنانين بمعالجة الحدث فنيا (تصوير١٠٨، ٧٦). وتُظهر فى أعمالهم هذه المشاهد توتر أجاممنون من أجل إنقاذ ابنه وكيف تقوم زوجته كليتيمنسترا بكبح جماحه، وهى تبدو قلقة من أن يضطر لفعل شيء ما يعرض سلامة الطفل للخطر.

في (تصوير١٠٨) تيليفوس يجثو على ركبتيه فوق المذبح ممسكا بسيف ومشيرا به تجاه البطن المكشوف للطفل المفزوع، على حين تهرول المربية (إلى اليمين) لمساعدته. وإلى اليسار أجاممنون ممسكا رمحه متوعدا، لكنه مكبوحا بواسطة كليتيمنسترا. أجاد



الفنانان في تصوير رد فعل الأم التعسة بصفة خاصة: قلقها على سلامة اوريستيس ولهفة الأم أكثر تدفقا وإثارة للتبسم، إذا ما استدعي الذهن النهاية البشعة للعلاقة بين هذه الأم وابنها.

حازت رواية يوريبيديس للقصة على شعبية، وانعكست على أعمال عدة في الفن، وقضت بالكامل على كل الروايات السابقة. ومن خلال الأجزاء المتبقية من مسرحية يوريبيديس، فإن تأثيرها على التصويرات المثيرة للانتباه، التى تصور تيليفوس القابع على المذبح مهددا الطفل الصغير أوريسيتيس أمر لا جدال فيه.

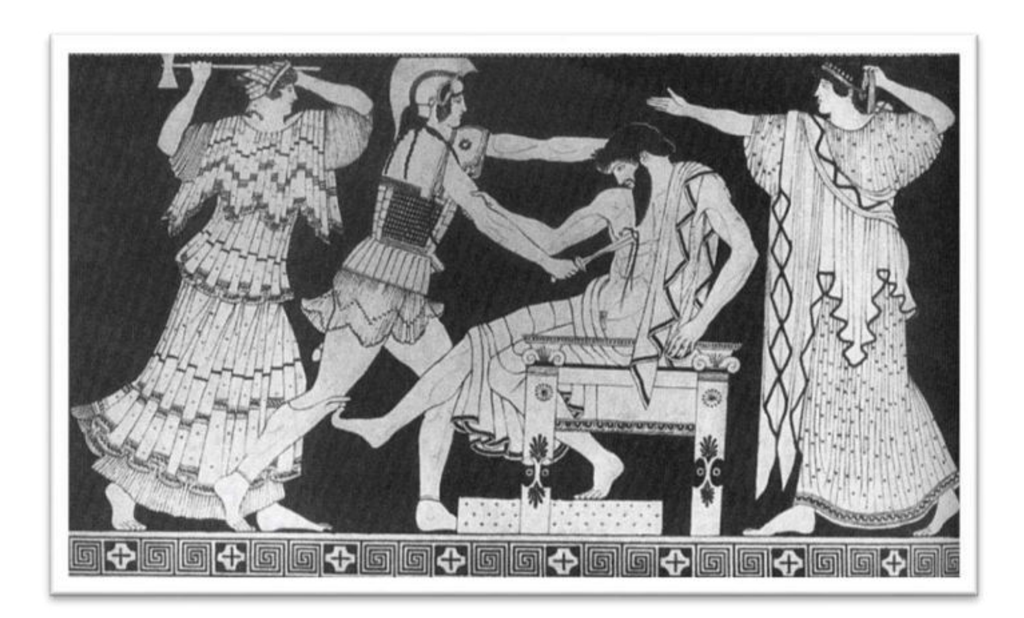
تناول الكاتب الكوميدي أريستوفانيس- الذي عاش في أواخر القرن الخامس ق.م -مسرحية "تيليفوس" ليوريبيديس فى معالجة ساخرة، وتهكم عليها أكثر من مرة. ففي مسرحية "النساء في عيد الثيسوفوريا"، حيث استمتع بعرض المازق المرح لرجل تنكر كامرأة عندما يتم كشف أمره أنه رجل (كما هو حال تيليفوس فى هيئة شحاذ). يخطف الطفل الصغير من مربيته (كما اختطف تيليفوس اوريستيس)، وفى تقليد ساخر من تيليفوس عند يوريبيديس، يهدد الرجل بقتل الطفل. ولكن بمجرد أن يطوق الطفل الصغير المفترض، يكتشف أنه ليس هناك في الواقع طفل صغير على الإطلاق، لكن زُق (وعاء جلدي يوضع به النبيذ). تعجب قائلا: **"آه، ألا يبدو جميلا في حذائه الصوفى الفارسى الصغير"**. وهذا بالضبط ما صوره الفنان رسام المزهرية (تصوير١٠٩): يشخص تيليفوس يجلس على المذبح تقترب منه خادمة مع وعاء معد لجمع دم الأضحية. الرجل الذي على المذبح يمسك بسيف مشهر في يد، وفي اليد الأخرى الطفل الصغير، الذي انقلب إلى زُق. يبدو التصوير كما لو كان تصوير دقيق لمشهد في مسرحية كوميدية بمعنى الكلمة. لا يوجد مجال للشك أن تصوير الحذاء الصغير عند نهاية الزُق مستلهم من مسرحية أريستوفانيس الكوميدية.

في الاحتفالات الدرامية الأثينية الرسمية، كان كل كاتب تراجيدى يقدم ثلاث مسرحيات تراجيدية، ويتبعها بواحدة ساتيرية. وكانت المسرحيات الساتيرية تحمل غالبا تهكمات أسطورية، وكان أبطالها من الساتيروى الهمجيين اللعوبين غير المهذبين، وغالبا يجسدون دور أتباع ديونيسوس، ويتم تقديمهم في حبكة لم يكن لهم فيها أى دور من الأصل. لم يتبق سوى مسرحية ساتيرية وحيدة كاملة، هى "الكيكلوبس" ليوريبيديس. والتى تحكى قصة اوديسيوس والكيكلوبس بوليفيموس، لكنها تحكيها بطريقة مختلفة. تحطمت سفينة

الساتيروى، وقام الكيكلوبس بوليفيموس بأسرهم، حيث استعبدهم لخدمته، ولكنهم كانوا أسوأ ما يكون عليه العبيد، مما يخلق مواقفا كوميدية. فكانوا- وبخاصة زعيمهم سيلينوس Silenus- يتذمرون ويثيرون ضجة صاخبة من أجل النبيذ. وتمثل عودة أوديسيوس عنصر الحسم في القصة التقليدية، والذى يقدم عندما يصل جرعة جيدة من الشراب اللذيذ لبوليفيموس، لكن جشع وطمع سيلينوس- الذى حاول أن يشرب حتى أكثر من الكيكلوبس- يؤدى إلى انهيار مخطط اوديسيوس وتتعرض المكيدة بأكملها للفشل. وتأتى عناصر المتعة والتشويق من معرفة كيف ينبغي أن ينتهى المأزق، والمتابعة القلقة للأحداث التى يبدو فيها أن الأمور خرجت عن الخط الذى رسمه لها اوديسيوس.

يمكننا أن نفترض أن هذه المسرحية استحوذت على اهتمام الفنان رسام المزهرية (تصوير١١٠) الذي صور بوليفيموس نائما عند مقدمة المشهد. لاحظ أنه مصور بذراع واحد ملقى على رأسه والآخر ممددا على الأرض، نفس هذا الوضع كان يتم تصويره للإيحاء بأن شخصا ما ذكرا نائم، وسبق وقد صادفناه مستخدما لعدة قرون بعد ذلك على شواهد القبور (تصوير٧٠، ٧٢). الكأس التي تحتوى على النبيذ، والتي أدت لسقوط الكيكلوبس على الأرض تقبع بجواره. أما الكيكلوبس فتم تصويره وله عين كبيرة فارغة في وسط جبهته، وعينان طبيعيتان في موضعهما، تقريبا مغلقتين لتوحيا أنه لا يرى بهما. بينما يوجه اوديسيوس ثلاثة رجال ليجهزوا الشجرة التي سوف تستخدم لفقء عين الكيكلوبس التي يبصر بها. المفتاح لاستلهام هذا المشهد يأتي من أقصى اليمين فوق المشهد، حيث يثب فرحا أثنان من الساتيروى بذيلى حصان. الساتيروى المتبجحون، غير المسئولين الذين لا يعتمد عليهم، في مسرحية يوريبيدس- يعرضون المساعدة في فقء عين الكيكلوبس، لكن في اللحظة الحاسمة خارت شجاعتهم. وتم حل الأزمة، بالطبع، بالطريقة المتوقعة، لكن النغمة المسيطرة على المشهد بأكمله كانت كوميدية أكثر من كونها بطولية.

عندما يصبح المشهد الجديد مألوفا في الفن بشكل مفاجئ وسريع، فإنه يغرى بالبحث عن المصدر الذي استلهم منه الفنانون. إننا نعلم أن الأساطير الموروثة أعيدت صياغتها، وتفسيرها، وأعطيت انعطافات أخرى جديدة. أحيانا، كما في الأمثلة السابقة من التراجيديا، والكوميديا، والمسرحيات الساتيرية، يمكننا تتبع كيف أن التجديدات في الدراما تثير الفنانين وتحفزهم ليبتكروا طرزا أخرى من التصوير. هناك طرز أخرى من الشعر – حتى النثر – أيضا أثرت على الفنانين، لكننا نادرا ما يمكننا تحديدها.



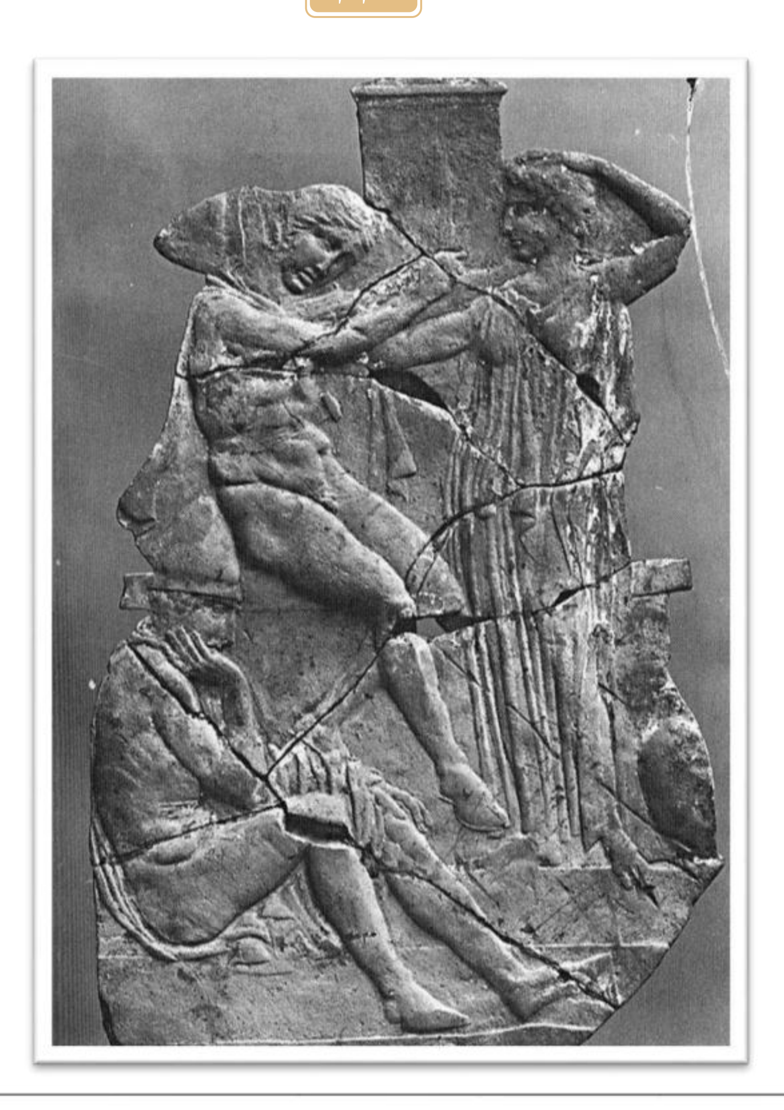
(تصوير ١٠٣)

اوريستيس يقتل أيجيستوس

ستامنوس أتيكى من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٧٠ ق.م)

Antikensammlung, Staatliche Museen Zu Berlin



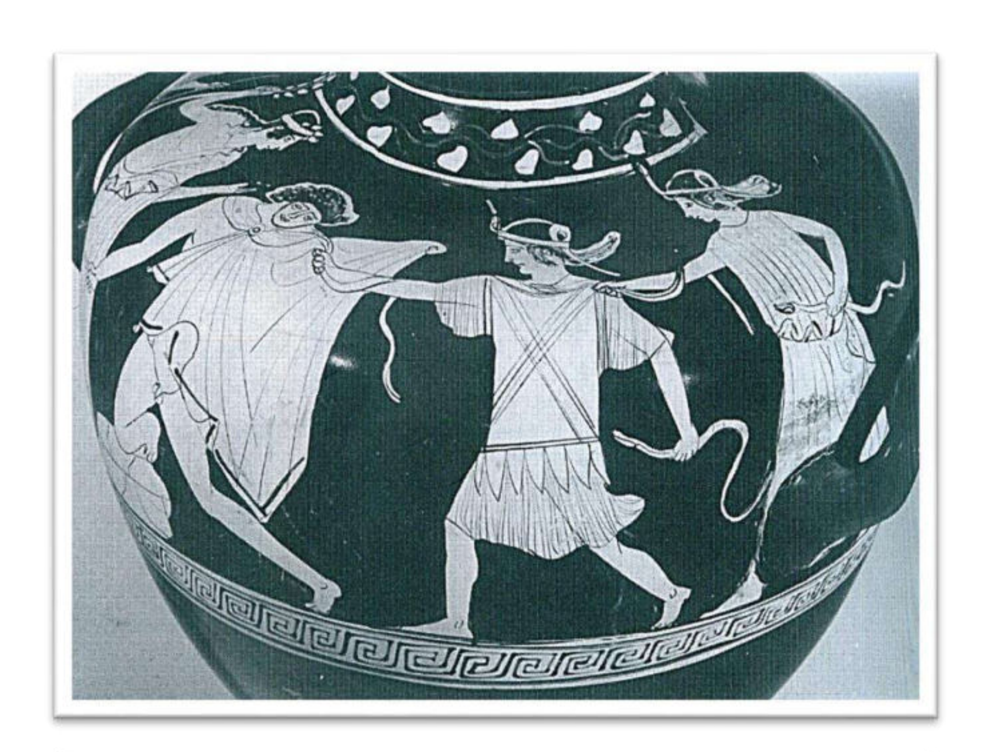
(تصوير ١٠٤)

إلكترا تصادف اوريستيس عند قبر أجاممنون

نحت بارز على لوحة من الصلصال

(حوالى ٤٤٠ ق.م)

Antikensammlung, Staatliche Museen Zu Berlin



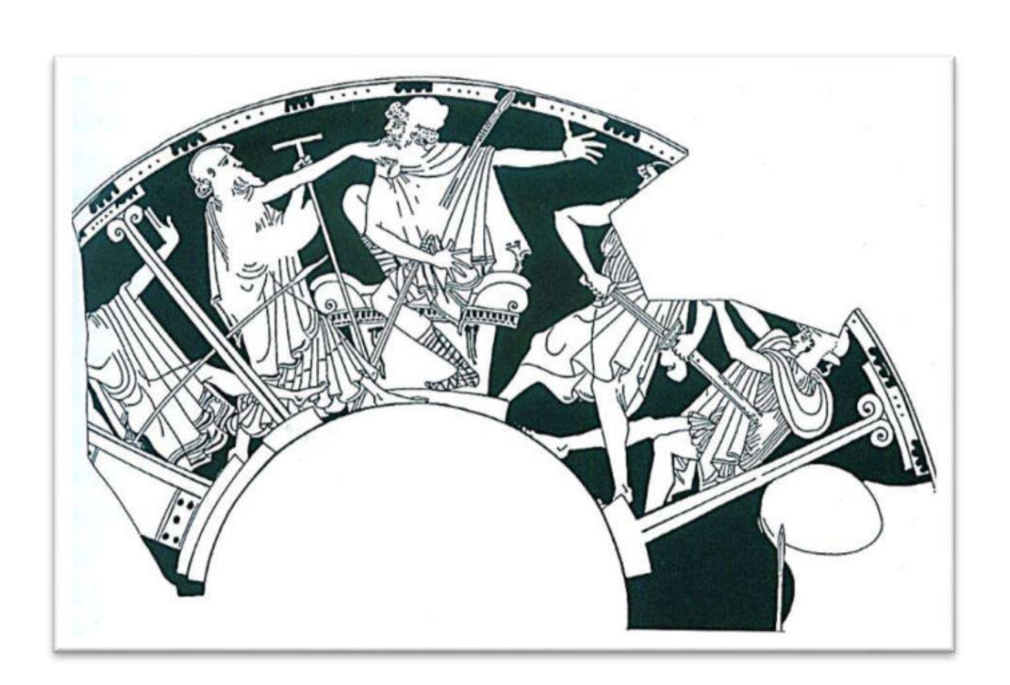
(تصوير ١٠٥)

ربات العذاب يتعقبن اوريستيس

هيدريا أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٥٠ ق.م)

Antikensammlung, Staatliche Museen Zu Berlin



(تصوير ١٠٦)

تيليفوس يلجأ للمحراب ويلزم المذبح

كأس أتيكى من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٨٥ ق.م)

Museum of Fine Arts, Boston. H.L. Pierce Fund 98.931



(تصوير ١٠٧)

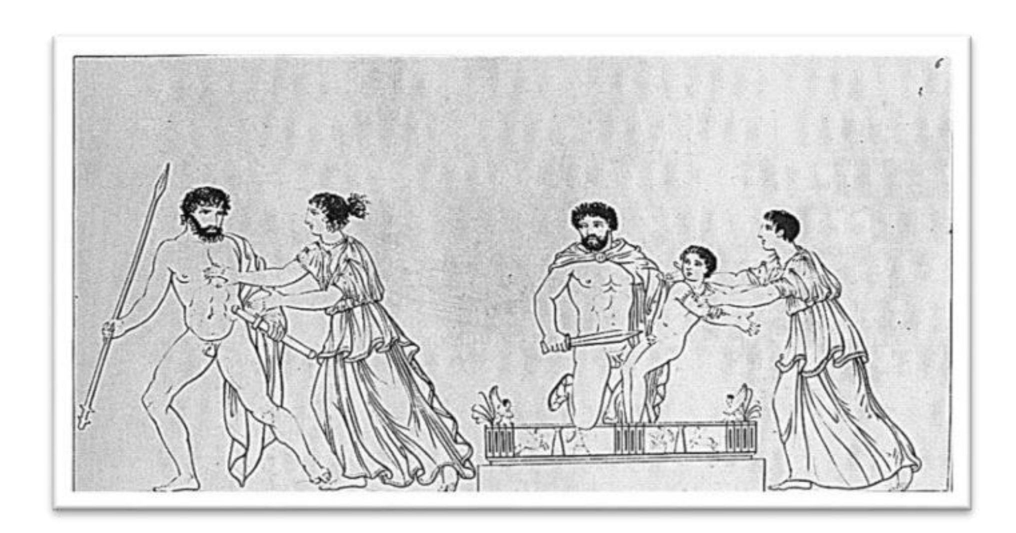
تيليفوس يلجأ للمحراب ويلزم المذبح

ويعزز موقفه بالإمساك بالرضيع اوريستيس

بيليكى أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٥٠ ق.م)

British Museum, London



(تصوير ١٠٨)

تيليفوس يجثو على ركبتيه فوق المذبح

مهددا الطفل اوريستيس

تقليد لمزهرية من الجنوب الإيطالى

(الأصل عبارة عن شقف)

(حوالى القرن الرابع ق.م)



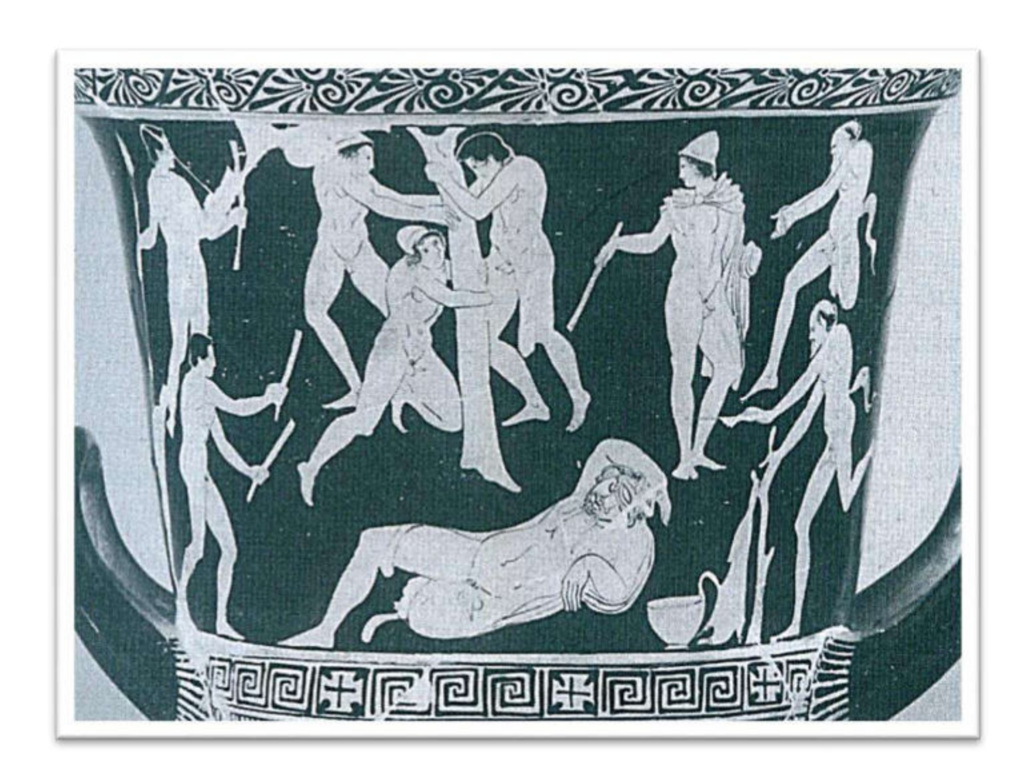
(تصوير ١٠٩)

عمل فنى يسخر من مسرحية "تيليفوس" ليوريبيديس

كراتير أبولى (الجنوب الإيطالى) من الأشكال الحمراء

(٣٨٠-٣٧٠ ق.م)

Martin von Wagner Museum, Würzburg.



(تصوير ١١٠)

اوديسيوس ورفاقه يستعدون لفقأ عين بوليفيموس

على حين يتدخل الساتيروى فى المشهد

كاليكس لوكانى من الأشكال الحمراء

(٤١٥-٤١٠ ق.م)

British Museum, London.

الفصل الخامس عشر

التجديدات التى ابتكرها الفنانون

تعرضت أعمال كثيرة من الأدب والفن الكلاسيكي إلى الضياع، ولم يعثر لها على أثر، لذلك غالبا ما يكون من الصعب إيجاد الروابط التي تبين لماذا ظهر تصوير ما جديد. من المفترض أن الباعث على التجديدات في الفن يتجسد فى ظهور أحداث سياسية جديدة، أو تأثر بأحد الأعمال الشعرية، أو الدرامية، ولكن من الصعب تحديد الباعث إذا كان غير ذلك. ما يزال يمكننا- في بعض الأمثلة- مناقشة فرضية أن الفنانين تلمسوا طريقهم الخاص المستقل دون أن يقعوا تحت وطأة أي تأثير خارجي.

نجد نموذجا على مثل هذه التجديدات الفنية يظهر في تصويرات مروعة للملك بريامُوس العجوز وهو يُضرب حتى الموت بجسد حفيده، أستياناكس (تصوير ١١١، ٧٥). بريامُوس هو والد البطل الطروادي هيكتور، بينما كان أستياناكس ابن هيكتور. وفقا لما تبقى من إشارات أدبية، فقد ماتا في مكانين وزمانين مختلفين، وليس فى نفس التوقيت. تم ذبح بريامُوس على المذبح أثناء ليلة سقوط المدينة، أستياناكس ألقى به- في اليوم التالي- من فوق الأبراج ذات المتاريس ليسقط صريعا. وفق الفنانون بين الحادثتين (مقتل بريامُوس ومقتل حفيده)، ليقدموا رواية مؤثرة عن الدمار الكامل للمدينة، من خلال تصوير مشهد يعبر عن محو ذكرى الماضي واجتثاث الأمل في المستقبل. كان لهذه الصورة المكثفة تأثير لحظى لم نجد له مقابل فى الأدب، مما يؤكد على أنها ابتكار فنى لا يعتمد على رواية أدبية.

في (تصوير ١١١) بريامُوس تم دفعه لأسفل فوق المذبح الذي آوى إليه (موضعه مشابه لذلك الخاص بالفرعون بوزيريس في (تصوير ٧٩)، إلا أنه يرقد ووجهه لأعلى، أما الفرعون فوجهه لأسفل). يقف المحارب القاسى أعلى بريامُوس، وهو يقبض على جسد الطفل الضئيل أستياناكس من كاحله، بينما يوشك على أن يستخدمه كأداة يقضي به على الشيخ العجوز. توجد امرأتان على جانبي صدارة المشهد تقومان بإيماءات تدل على الفزع. وفى حين يهرب ولد صغير إلى الجهة اليسرى، يتسلل رجل عاري هاربا إلى الجهة اليمنى، بينما يقف رجل آخر ذو رداء متدلي بثنيات دون اكتراث.

تم ابتكار هذا الطراز من المشاهد في وقت ما في القرن السادس ق.م. وما لبث أن أصبح شائعا ومفضلا بين رسامي المزهريات، لكن على ما يبدو أنه ظل بعيدا عن تأثير أية رواية أدبية.

المثال التالي مما قد يمثل تجديدا فنيا يعد أصعب في إثباته. فعلى حين كان يمكننا أن نقارن بين الرواية الأدبية والرواية الفنية عن موت كل من بريام وأستياناكس، لأن الروايتين ما تزالان موجودتين، فإن هناك تصويرات فى أعمال فنية ليس لها ما يقابلها فى الأدب. على سبيل المثال تصويرات أياس وأخيليوس يلعبان لعبة (تصوير١١٢)، والتى بقى منها في الفن أشكال متكررة بغزارة، ولكن لم يتبق لها أى أثر في عمل أدبي واحد لنقارنه مع ما تبقى من الأعمال الفنية، وربما لم يوجد من الأصل أبدا. إذا كان الأمر على هذا النحو، فإن الموضوع يمثل بذلك واحدة من الابتكارات التى ابتدعها الفنان، وتشكل تجديدا فعليا.

ظل تصوير أياس وأخيليوس وهما يلعبان لعبة يظهر لفترة قليلة بعد منتصف القرن السادس ق.م ، وكان أقدم تصوير محفوظا على واحدة من أجمل مزهريات الأشكال السوداء (تصوير١١٢، تصوير١١٤) قدمه إكسيكياس Exekias (نفس رسام المزهرية ذو النظرة العميقة الذي اختار بشكل خيالي جدا أن يصور أياس المضطرب، وهو يستعد بتوتر ليلقى حتفه منتحرا فى (تصوير٥٢).

يعرض إكسيكياس على إحدى جهتى المزهرية البطلين العظيمين، أياس وأخيليوس، منغمسين في لعب نوع ما من ألعاب الطاولة (ربما الداما) (تصوير١١٢). وقد أسندا ترسيهما على الإطار خلفهما، بينما يمسكان برمحيهما فى تراخى، وهما ينحنيان على اللعبة بتركيز واضح. تم تنسيق المشهد بشكل رائع؛ ليلائم شكل المزهرية، فالترسان المطروحان جانبا يقودان العين لأعلى نحو أدنى العروتين، بينما يشير الرمحان لأعلى لقمة العروتين.

يردد ظهرا البطلين المائلين الانحناء في المزهرية نفسها. التفصيل ليس أقل من التنسيق في العناية بالاختيار، فالحزوز ذات الرقة العالية ترتسم على زخارف العباءات،

وتجاعيد الشعر واللحى. يلمح الفنان إلى الرتبة العسكرية، التى توضح أن أخيليوس يتقلد مرتبة أعلى من أياس عن طريق تصويره وهو يرتدى خوذته الحربية، بينما أياس، بدون خوذة، فى حين تبدو خوذته أدنى. نادرا ما يظهر مثل هذا التفصيل عند فنانين آخرين، لأنهم بصفة عامة يفضلون أن يعرضوا البطلين وهما يرتديان خوذتيهما وملتحيين. ولأن الفنانين كانوا يحتفون بظهور عمل فنى جديد، ويكررونه بصورة ممتازة، فقد تبقى لدينا اليوم فوق مائة نموذجا، وربما كان هناك الآلاف، وتبدو جميعها تالية لمزهرية إكسيكياس.

في بعض المناسبات يزيد الفنانون تعقيد التخطيط بعنصر أو بآخر. فيضعون شجرة بين المحاربين، أو يصورون الإلهة أثينة، كما فى المزهريات المتأخرة. وإذا كان هناك فراغ عليهم استغلاله (تصوير١١٤) كانوا يصورون محاربين أخرين يمارسون الأنشطة العسكرية الاعتيادية في الجهة الأخرى من المشهد.

إذا كان جميع الفنانين اتفقوا في تنفيذ هذا الموضوع، الذي كان يروقهم بدرجة كبيرة، فالسؤال هو من أين أتى هذا الموضوع؟

بعض الباحثين يرجحون أن المشهد يصور قصيدة ما، والتي لم يصلنا منها أى أثر، البعض الآخر يقترح أن إكسيكياس كان يتفكر- بشكل مستقل عن أي إلهام خارجي- فيما كان يفعله الأبطال عندما كانوا يقضون فترات الراحة من الخدمة.

ربما يكون مفتاح الإجابة على السؤال متاحا على الجانب الآخر من مزهرية إكسيكياس (تصوير١١٣). في هذا الجانب يصور إكسيكياس الأسرة الملكية الأسطورية الاسبرطية داخل منزل يستمتعون بلحظة صفاء وهدوء وسكينة. بوليديوكيس Polydeukes عند أقصى اليسار وصل توا يستقبله كلبه بحفاوة، بالطريقة المألوفة عن الكلاب. بينما أدارت أمه ليدا Leda ظهرها، وكل انتباها موجه لابنها الآخر، كاستور، الذي يبدو أنه على وشك ركوب حصان جميل، فى حين يشغل تينداريوس Tyndareus صدر المشهد. زوج ليدا يقف عند أقصى اليمين، يمرر يده على أنف الحصان، بينما يحضر خادم صغير مقعدا بلا ظهر وقنينة زيت، والتى تشكل العناصر المناسبة للترحيب بالراكب المنهك عند دخوله إلى المنزل.

القصة التي تبدو مرتبطة بهذه الصورة، تجسد ببساطة تسجيل الأنشطة اليومية للخيول، عندما لا تشارك الأبطال في الأعمال القتالية، حيث لم يكن هذا المشهد مألوفا أبدا عند الفنانين الآخرين. فهو ليس مثل مشهد أياس وأخيليوس (تصوير ١١٢).

النموذج الثالث الذي قد يكون تجديدا فنيا مبتكرا مستلهما من عمل فنى مفقود، نعرفه الآن بفضل ذكر الكاتب الروماني الموسوعي، بلينيوس الأكبر، له، وهو عبارة عن مشهد قام المثال ليوخاريس Leochares بمعالجته. يصور المشهد اللحظة التى نقل فيها النسر جانيميديس بالقوة (تصوير ١١٧).

جانميديس كان واحدا من الشباب المدهشين في وسامتهم، ممن أنجبتهم مدينة طروادة سيئة الطالع. إذ تذكر الأساطير ثلاثة نماذج- جميعهم من طروادة- للذكور فائقى الوسامة، حتى أن الآلهة لم يستطيعوا أن يقاوموا جمالهم. فقد كانت إوس، ربة الفجر، متيمة بتيثونوس Tithonos الطروادي (تصوير ٦٦) وأفروديتى، إلهة الحب، استسلمت هى نفسها لمفاتن أنخيسيس الطروادي، وأنجبت منه ابنا هو أينياس (تصوير ٩٠)، وجانيميديس ذو الجمال المغوى فتن زيوس كبير الآلهة، فاختطفه ليكون فى خدمته بوصفه ساقيه بين الآلهة.

تصور مزهرية من أواخر القرن السادس ق.م (تصوير ١١٥) جانيميديس، وهو ما يزال صبيا يافعا، يقدم هذه الخدمة (السقاية). حيث يقف بانتباه أمام زيوس ممسكا قدحا، بينما الإله المهيب يجلس في مواجهته، جامعا البرق في يده اليسرى، بينما يده اليمنى تمسك بوعاء السكب، الآلهة الأخرى والإلهات على جانبي المجموعة المركزية.

أصبح رسامو المزهريات في القرن الخامس ق.م أقل اهتماما بنتيجة الاختطاف، وأكثر اهتماما بالاختطاف نفسه. استمتعوا بتخيله بوصفه نوعا من المطاردات الغرامية، وقدموه بهذه الطريقة بالتتابع حتى حوالي منتصف القرن الخامس ق.م. يصور رسام المزهرية (تصوير ١١٦)، بصورة نموذجية زيوس، مطلقا قدميه للرياح، يعلوه الوقار، في مطاردة حارة لطريدته، ممسكا بالصولجان بيده المنشورة، والأخرى ذات الأصابع الممدة، تستعد للإمساك بالصبي المراوغ.

جانيميديس يمسك تنورته – تلميحا لأنه ما يزال طفلا ليس أكثر – ويندفع مسرعا بعيدا عن الإله المتحرق شوقا إليه. ونتيجة لحركته السريعة تعرى جسده المغرى.

هل قصد رسام المزهرية أن يرجح أن هذا كان حادثا ؟، أم هل كان بالأحرى يلمح إلى أن هناك شيئا ما متعمد في التلميح ؟

بعد منتصف القرن الخامس ق.م فقد هذا النوع من المناوشات إقبال الفنانين عليه. في القرن الرابع ق.م. صار اختطاف جانيميديس يصور بطريقة مختلفة تماما- ربما تم استلهمها من تصوير (مفقود الآن) لفنان القرن الرابع المثال ليوخاريس، الذي صور الصيحة الجديدة: إنه لم يصور زيوس نفسه، لكن بالأحرى صور الطائر المقدس لزيوس، حيث صور النسر محلقا حاملا جانيميديس. وردت إشارة عند بيلينيوس الأكبر تمتدح تمثال ليوخاريس لإيحائه أن **"الطائر يعرف ماهية حمله، وحمل ما يحمله، وهو حريص ألا تجرح مخالبه الجسد حتى عبر الملابس..".** (N.H.34.79)

يبدو أن تجديد ليوخاريس طور من الطرز التى تصوير زيوس وجانيميديس، فالطراز الجديد لم يُعاد تقديمه في التماثيل- المعتمدة على ما يبدو على النسخة الأصلية لليوخاريس- فقط، لكن أيضا في الوسائل المتنوعة الأخرى للفن. على زوجين من الأقراط الرقيقة (تصوير١١٧)، المراهق الرشيق (جانيميديس) يظهر وهو يرتفع في حبور ونشوى في الهواء، يمسكه النسر بإحكام دون قوة بقبضة حانية. بينما مد جانيميديس إحدى ذراعيه ليعانق رأس الطائر. فى حين يغمس النسر منقاره فى فم جانيميديس، كما لو كان يقبل الصبي.

ظهر فيما بعد تساؤل إذا ما كان النسر رسول زيوس فقط، أم أنه كان زيوس نفسه متنكرا في هيئة طائر؟. الغموض الكامن يظهر متزايدا في النحت الروماني البارز (تصوير١١٨)، الذي يقدم فيه جانيميديس الشراب، ليس لزيوس كما في (تصوير١١٥)، لكن للنسر. تم تمييز جانيميديس بقبعة يرتديها ذات نهاية مدببة منثنية، والمقصود بها توضيح هويته الطروادية، التى تميزها هذه القبعة. لم يكن زيوس يظهر في أي مكان من المشهد. ليس هناك إلا هذا النسر، والذى بدلا من أن يلعب دور رسول الإله أو أحد مرفقاته، قصد

به أن يكون الإله نفسه متخفيا فى هيئة طائر. تحدث الكاتب الإغريقي لوكيانوس Lucianus في القرن الثاني الميلادى عن الغموض المنطوى على بعض المسائل بأسلوبه الفكاهي المعتاد في الحوار التالي:

" زيــوس: حسنا، يا جانيميديس، الآن إنني أنا الذى جلبتك إلى هنا، ويمكنك أن تعطيني قبلة لتتأكد فقط أن منقارى المعقوف ومخالبي الحادة تلاشوا.

جانيميديس: [حائما حوله ومحدقا] لماذا أنت بشر؟! لكن ألم تكن نسر منذ برهة؟ ألم تأت منقضا علىّ ونقلتني برشاقة من بين قطيعي؟ ماذا حل بكل ريشك؟ هل طرحته أم ماذا؟ إنك تبدو-فجأة- مختلفا تماما.

زيــــوس: لا يابني، أنا لست نسرا في الحقيقة، ولا أنا بشر. [يتحدث زيوس بمهابة]. أنت ترى أمامك ملك كل الآلهة [يعود لنبرة صوته العادية] مسألة النسر تلك كانت مجرد تنكر مؤقت....."

(Lucian dial. Of the gods. 10.208)

هل كانت فكرة اختطاف جانيميديس بواسطة نسر أكثر رواجا من مطاردته من قبل زيوس ناسوتى الشكل، التى نشأت برمتها مع عمل ليوخاريس المبتكر؟

يبدو أن التمثال صنع فى فترة تسبق أي وصف لفظى متبقى عن النسر الذى نقل جانيميديس، ويظهر أنه أثر فى الفكرة الفنية والأدبية. إننا نعلم أن ليوخاريس ابتكر طرازا جديدا لصورة خطف جانيميديس فقط، لأن الكاتب بلينيوس (في القرن الأول الميلادي) ذكر ذلك. ظهر ابتكار آخر أكثر سحرا قام به فنان عُرف أيضا من خلال الوصف المكتوب فقط، فقد وصف لوكيانوس أنثى الكينتاوروس، وحدد مبتكرها.

نموذجنا الأخير على الابتكار والتجديد الفني غير قاطع. إنه يتعامل مع معركة الآلهة ضد العمالقة، أبناء الإلهة الأم الأرض، الذين قضى الآلهة الأوليمبية على تهديدهم بالقوة. كان هذا الموضوع مفضلا لفترة طويلة في كل من الفن والأدب، وليس من السهل دائما تقرير أيا من الاثنين أخذ المبادرة في تغيير الأساليب التي صور بها العمالقة.

ركزت الصورة المبكرة على فكرة المعركة، وتم تشخيص العمالقة بصورة طبيعية وببساطة كمحاربين مسلحين بالطريقة التقليدية، ويقاتلون بأسلحة تقليدية (تصوير ١١٩). تم تكريس جزء من إفريز يزين خزانة صغيرة مقامة في دلفى بواسطة السيفينيين Siphnians لهذا الموضوع. في (تصوير ١١٩) أبوللون وأرتميس، التوأمان المقدسان، وهما يخطوان بالخطوة العسكرية، ويطلقان السهام على ثلاثة عمالقة مسلحين تسليحا ثقيلا، وهؤلاء العمالقة يقتربون منهما في فيلق منظم، وجميعهم يرتدون الخوذات والتروس المتداخلة. العملاق الرابع (أيضا يرتدي خوذة ويحمل ترسا) من الواضح أنه علق في مرمى السهام، ويحاول أن يهرب من الحملة العنيفة، والخامس يرقد ممدا على الأرض جسده مجرد من الأسلحة. وفقا للأسطورة، لم يكن العمالقة مجرد محاربين بسطاء هاجموا الآلهة. لكنهم أعداء همجيون تحدوا النظام الأوليمبي. كان هناك إلحاح على هذا الشكل بإطراد في القرن الخامس ق.م، لذلك في (تصوير ١٢٠) بينما تُسقط أثينة- في أقصى اليسار- عملاقا متنكرا فى هيئة المحارب، يستخدم زيوس- إلى اليمين قليلا- صاعقته مهددا العملاق العاري إلا من جلد الحيوان المعقود على رقبته، والذي يستعين بصخرة ضخمة على عكس أي مسلح متحضر.

بعد منتصف القرن الخامس أصبح هذا الشكل الهمجي للعمالقة أكثر شهرة، ربما بسبب الميل لعرض الأمور غير المألوفة في الفن. في العقد التالي حوالى عام ٤٤٧ ق.م قام فيدياس، المثال المشهور، بصنع التمثال الضخم الهائل لأثينة الذي وضع في البارثينون، أكبر معبد في أثينا، الذى تم تكريسه للإلهة الراعية للمدينة. تمت زخرفة العمل بثراء، وكساؤه بالذهب والعاج. الترس الذي تمسك به أثينة زُين بمشهد الأثينيين وهم يقاتلون الأمازونيات في نحت بارز على السطح الخارجي، وعلى مشهد يصور الإلهة تحارب العمالقة، منحوتا في الداخل.

بقيت بعض الأعمال القليلة التى تشبه هذا التصوير، لكن يبدو أن العمالقة فيها كانوا يرتدون الجلد، ويستخدمون أسلحة بدائية مثل الصخور وسوق الأشجار فى إشارة لهمجيتهم، وحيث وضعت الآلهة في موضع أكثر إرتفاعا ويشنون الهجوم من أعلى.

على شذرة من مزهرية متأخرة (تصوير١٢١) يبدو أنها انعكاس للتركيب الفيدياسي والملامح الفيدياسية المميزة للعمالقة. شغل أربعة عمالقة عراة أو مرتدين جلود حيوانات بالكامل صدارة الشقفة، بينما يرتدى عملاق من الطراز القديم خوذة، ويمسك ترسا، يجثم بانحناء إلى اليسار، وأم العمالقة التعسة (الأم الأرض) في محنة تخرج عنصرها في أقصى اليمين. جزء من الدائرة ربما يعكس بشكل محتمل استدارة الترس الأصلي الذي يمسكه التمثال، تم استخدامه بمهارة ليوحى بقبة السماء التي فوقها. في أقصى اليسار، العربة ذات الأربعة خيول الخاصة بالشمس يمكن رؤيتها ترتفع نحو الغرب.

التركيب المبتكر الذي تهاجم الآلهة فيه العمالقة من أعلى، والمواضع الأصلية والمعقدة للعمالقة ترجح أن رسام المزهرية كان ملهما من قبل عمل فني كبير. لا مجال للشك أن تمثال فيدياس المبتكر أشعل خيال الفنانين، الذين يصورون أعمالهم على وسائط فنية أبسط.

لم يتوقف التحول فى تصوير العمالقة عند هذا الحد. مع بداية القرن الرابع ق.م بدأ الفنانون يميزون العمالقة بتصويرهم كهمجيين، وأصبحت الأطراف الثعبانية جزء من هيئتهم، ربما تأثروا فى ذلك بهيئة أعداء آخرين للآلهة، مثل تيفون ذي الأرجل الثعبانية.

أثناء العصر الهيللينستي تم تصوير العمالقة ذوي الجذوع المدمرة على الإفريز الذي يزين المعبد الكبير في بيرجامون، في تنوع رائع للعمالقة حيواني الشكل. يظهر في أقصى اليسار (تصوير١٢٢) العملاق ذو الأرجل الثعبانية بمظهر الخائف (المترقب حدوث الشر)، يستعد لصد هجوم الإلهة ذات الأجساد الثلاثة هيكاتى، والتي يلمح الفنان لطبيعتها المتعددة من خلال تعدد أسلحتها. يعض كلبها المعاون لها العملاق من الفخذ، بينما رأس الثعبان ينهش رجليه قبل أن يهاجم ترسها. لليمين قليلا عملاق ذو بطن ضخم وأرجل ثعبانية يرقد على الأرض، إحدى يديه مرفوعة لتقلع عين كلب أرتميس، الذي غرس أسنانه في رأس العملاق. تهاجم أرتميس بنفسها إلى أقصى اليمين العملاق الذي يجابهها، والذي ينتمي للطراز القديم (في هيئة محارب أدمى بالكامل)، وقد أصابه العمى من جمالها، فأنزل سيفه إلى جنبه، ومال بترسه بعيدا، حيث لم يعد يستعمله للحماية.

كان ابتكار مثالى القرن الثاني ق.م في برجامون مهما وواضحا بشكل جزئي في التنوع الذى أضفوها على تصوير العمالقة. ففي (تصوير١٢٣) إله يصارع عملاقا- بنفس الطريقة التي يصارع بها هيراكليس أسد نيميا على بعض طرز النقود من هيراكليا ولوكانيا (تصوير٤٧)- العملاق له جسد آدمي لكن برأس ومخالب أسد. التحول من إنسان إلى حيوان متوحش تم ببراعة غير عادية، وبشكل مقبول من الناحية البصرية بصورة مدهشة.

فى هذه الأمثلة كانت هناك فرصة متاحة لعرض تصوير فئات مختلفة من العمالقة، حيث كان من الممكن تصويرهم في صورة محاربين كما كان الحال في الفترات المبكرة (تصوير١١٩)، وبوصفهم مخلوقات متوحشة وهمجية يرتدون الجلود ويستخدمون سوق الأشجار والصخور كأسلحة (تصوير١٢٠، ١٢١)، وكأنصاف وحوش حيوانية (تصوير١٢٢، ١٢٣).

ولا نعرف كم كان حجم التطوير الذي ابتكره الفنانون وحدهم؟، وكم كان حجم ما يعزى للأعمال الشعرية؟. فالكثير منها لم يعد موجودا ومن الصعب أن نحدده.

مع أن قصة معركة العمالقة والآلهة تغيرت بشكل طفيف خلال الفترات القديمة، إلا أن الطرق التي صورت بها تغيرت بشكل ملحوظ. فكلما مر الوقت، تؤثر أشكال جديدة ومختلفة للعمالقة فى الفنانين، سواء أكان شجاعتهم كمحاربين (تصوير١١٩)، أو همجيتهم الفجة (تصوير١٢٠، ١٢١)، أو ملامحهم الحيوانية الزائدة (تصوير١٢٢، ١٢٣).

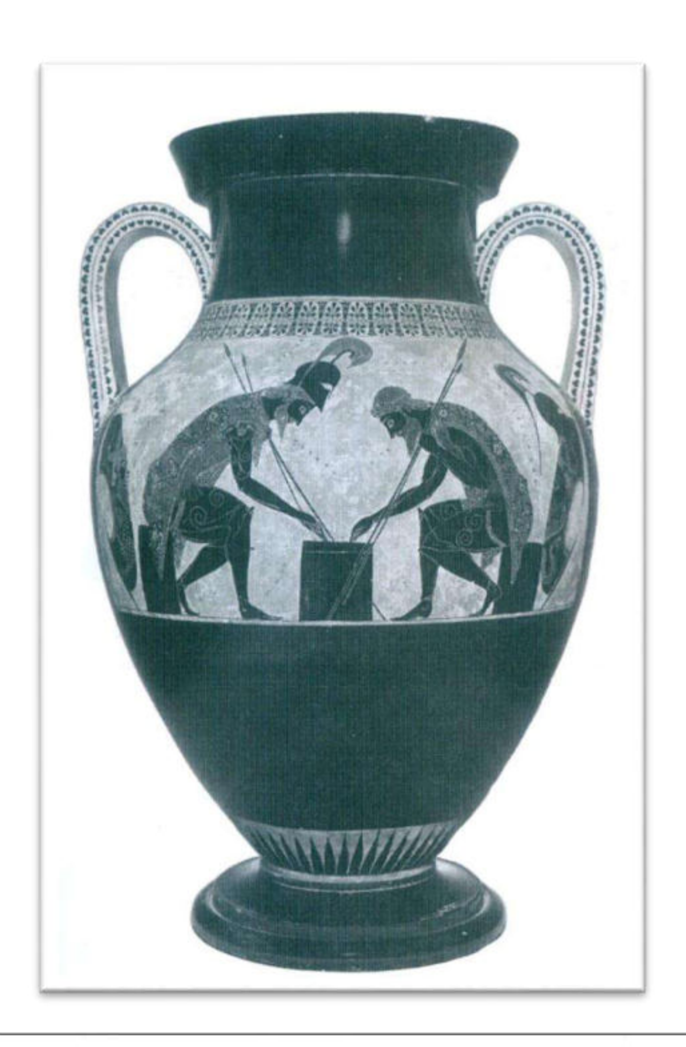


(تصوير ١١١)

نيوبتوليموس يستخدم جسد أستياناكس كسلاح يضرب به برياموس، الذى لجأ إلى المذبح هربا.

أمفورا من الأشكال السوداء (حوالى ٥٥٠ ق.م)

British Museum, London.



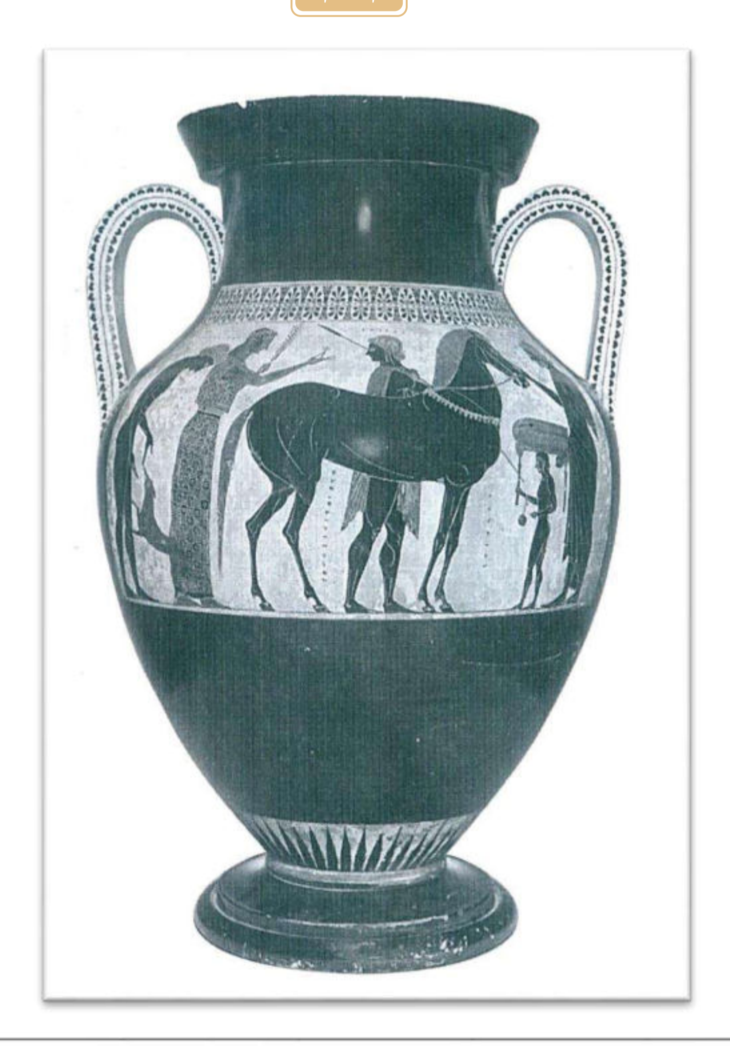
(تصوير ١١٢)

أياس وأخيليوس يلعبان لعبة أشيه بالداما

أمفورا أتيكية من الأشكال السوداء

(حوالى ٥٤٠-٥٣٠ ق.م)

Musei Vaticani, Vatican City.



(تصوير ١١٣)

كاستور وبوليديوكيس مع ليدا وتنداريوس

أمفورا أتيكية من الأشكال السوداء

(الجانب الآخر من الأمفورا السابقة)

(حوالى ٥٤٠-٥٣٠ ق.م)

Musei Vaticani, Vatican City.



(تصوير ١١٤)

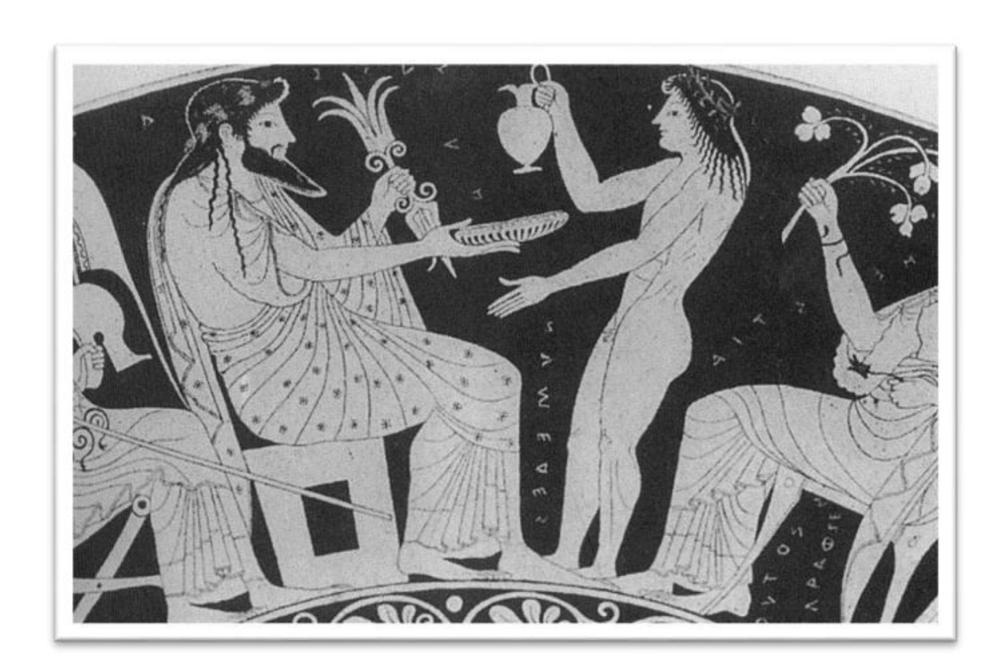
أياس وأخيليوس يلعبان لعبة أشيه بالداما

وبينهما أثينة، ومحاربان يتقاتلان على كلا الجانبين

السطح الخارجي لكأس أتيكى من الأشكال الحمراء

(أواخر القرن السادس ق.م)

Aberdeen 744 and Florence B 20.



(تصوير ١١٥)

جانيميديس يقوم على خدمة زيوس

فى وسط الآلهة الأخرى

السطح الخارجي لكأس أتيكى من الأشكال الحمراء

(أواخر القرن السادس ق.م)

Museo Nazionale, Tarquinia.



(تصوير ١١٦)

زيوس يطارد جانيميديس

كانثاروس أتيكية من الأشكال الحمراء

(الجانب الآخر من الأمفورا السابقة)

(حوالى ٤٩٠-٤٨٠ ق.م)

Museum of Fine Arts, Boston.



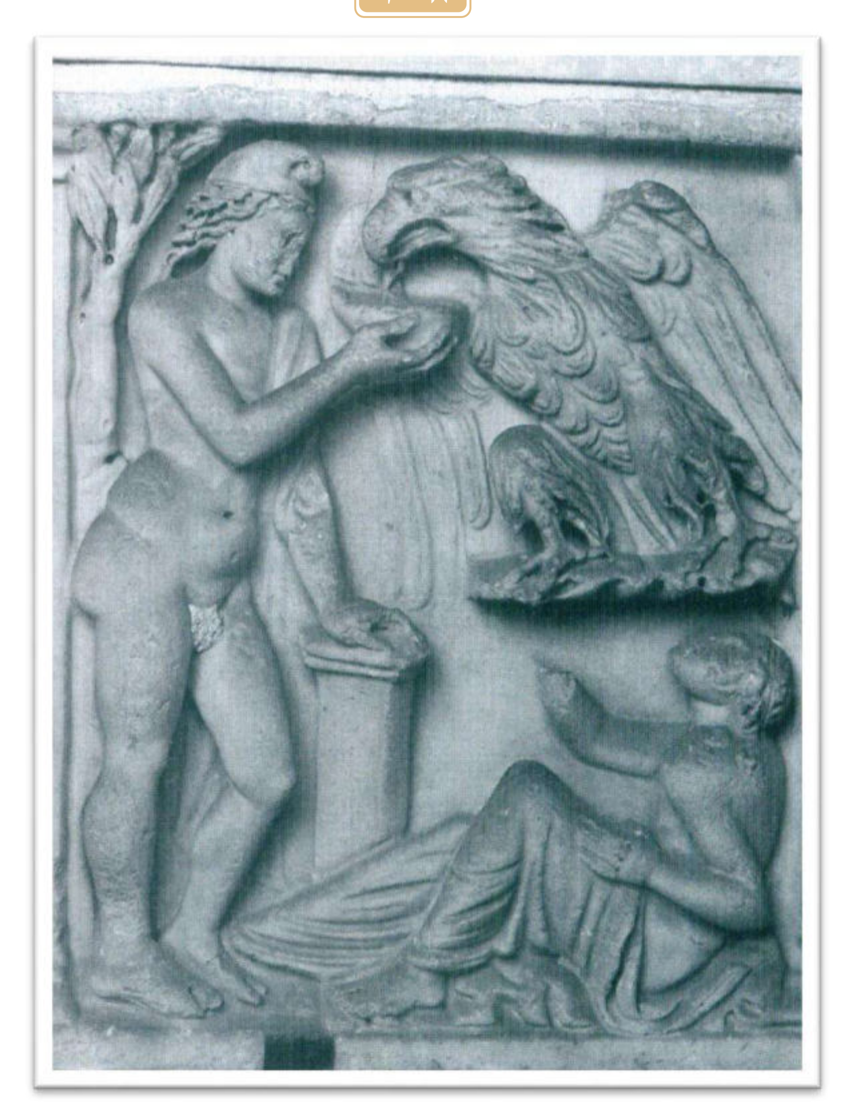
(تصوير ١١٧)

النسر يحمل جانيميديس

حلق أذن ذهبى

(حوالى ٣٣٠-٣٠٠ ق.م)

Metropolitan Museum, New York.



(تصوير ١١٨)

جانيميديس يقوم على خدمة النسر

تابوت رومانى منحوت

(نهاية القرن الثانى الميلادى)

Musei Vaticani, Vatican, Rome.



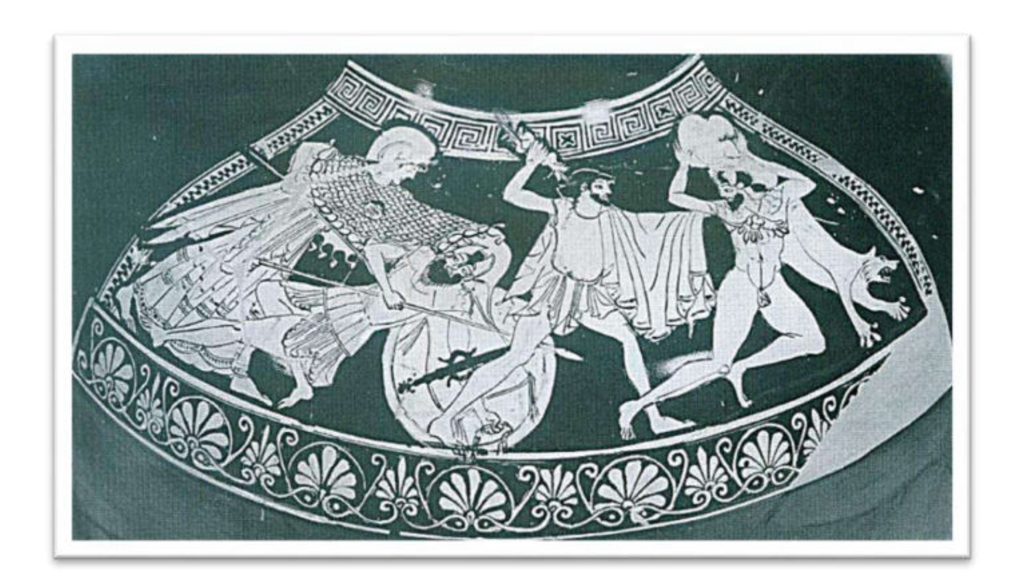
(تصوير ١١٩)

أبوللون وأرتميس فى مواجهة مع ثلاثة عمالقة

جزء من إفريز خزانة سيفنية

(حوالى ٥٣٠ ق.م)

Delphi Museum, Delphi.



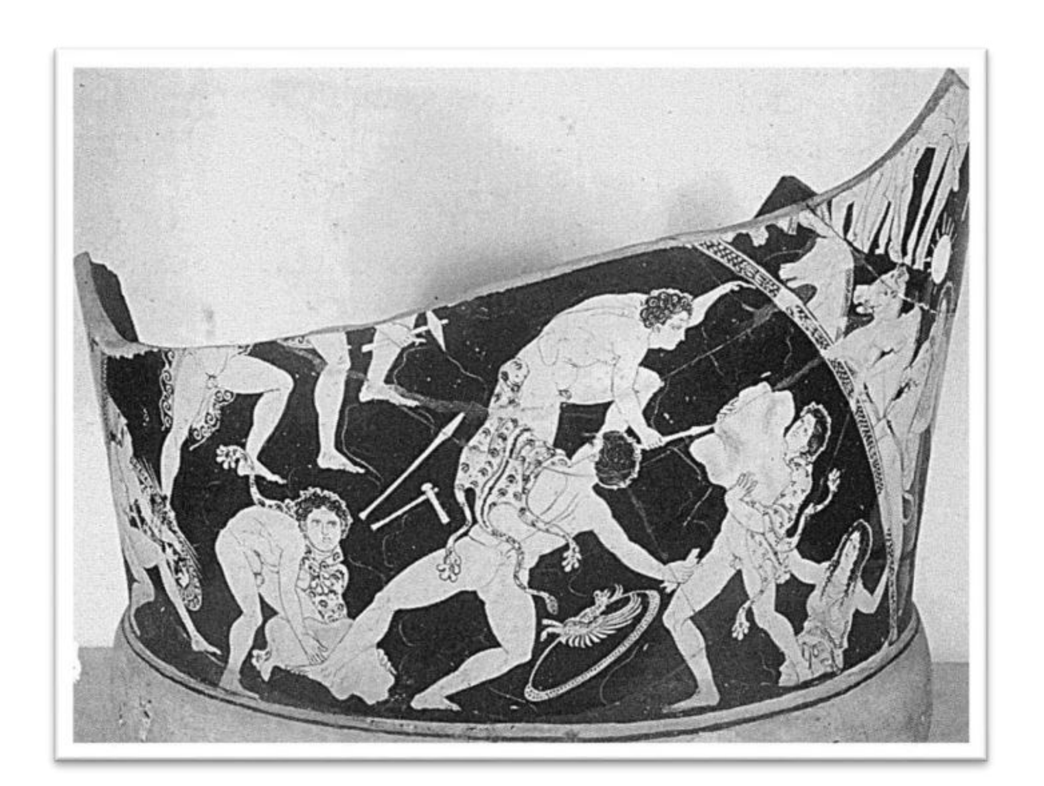
(تصوير ١٢٠)

أثينة وزيوس يقاتلان عملاقين

هيدريا أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٨٠ ق.م)

British Museum, London.



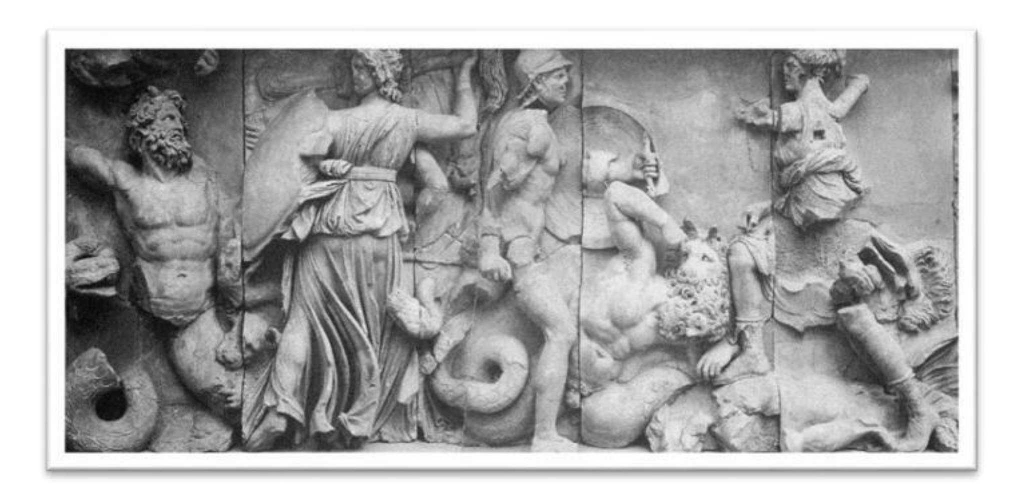
(تصوير ١٢١)

العمالقة الذين يرتدون جلود الحيوانات يقاتلون الآلهة

شقفة أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٣٠-٤٢٠ ق.م)

Museo Nazionale, Naples.



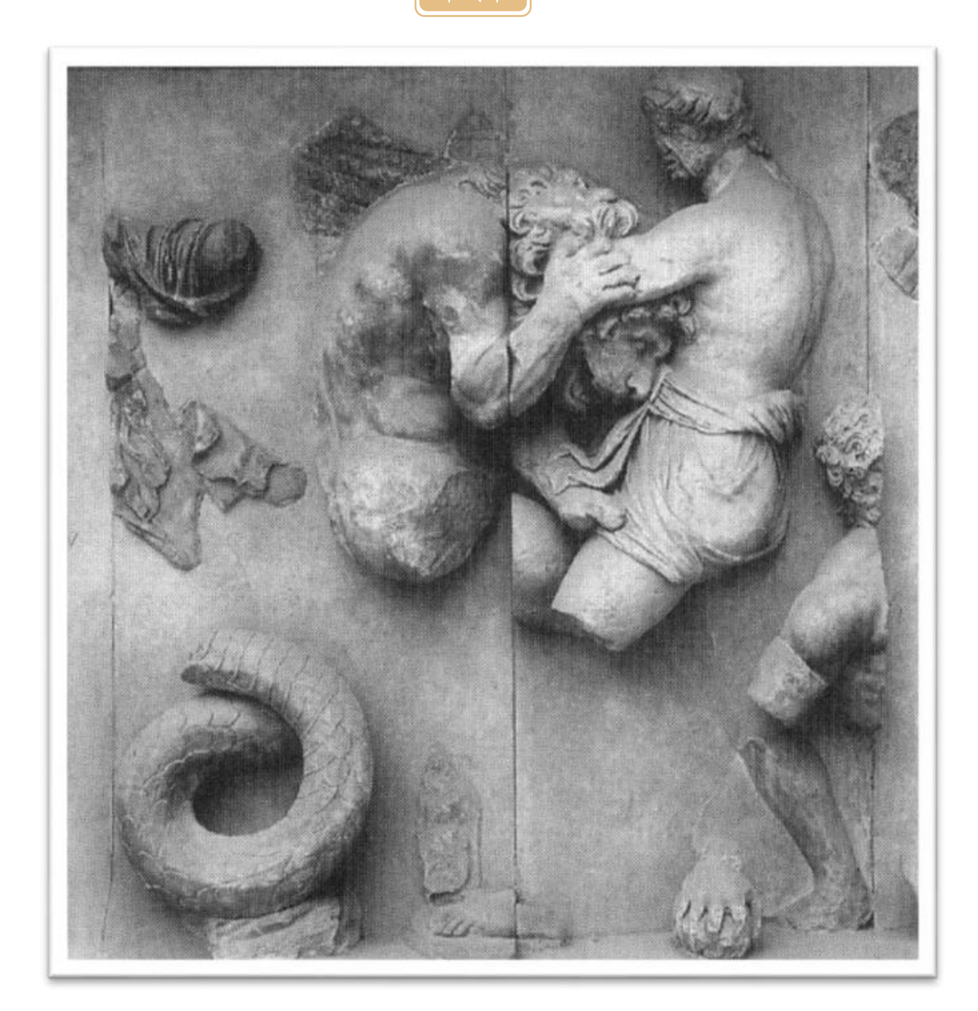
(تصوير ١٢٢)

هيكاتى وأرتميس تواجهان العمالقة

المذبح الكبير ببيرجامون

(حوالى ١٨٠-١٦٠ ق.م)

Antikensammlung, Staatliche Museen Zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Berlin.



(تصوير ١٢٣)

عملاق برأس أسد فى قتال مع أحد الآلهة

المذبح الكبير ببيرجامون

(حوالى ١٨٠-١٦٠ ق.م)

Antikensammlung, Staatliche Museen Zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Berlin.

الفصل السادس عشر

تغيـــــر الاهتمـام

على الرغم من أن حكاية القتال بين الآلهة والعملاقة حدث بها تغير طفيف خلال العصور القديمة، فإن الطريقة التى كانت تصور بها قد تغيرت بشكل واضح. وكلما مر الوقت أثرت بعض الملامح المختلفة للعمالقة على الفنانين، لا سيما بسالتهم كمقاتلين (تصوير١١٩) أو همجيتهم الفظة (تصوير١٢٠، ١٢١) أو سماتهم الحيوانية (تصوير١٢٢، ١٢٣).

كانت هناك أساطير أخرى بالمثل موضع تغير في الاهتمام وتغير في الذوق. إذ حبذ الفنانون بشكل عام خلال العصر القديم تصوير المسوخ، ومشاهد الأحداث المتراصة، وخلال الفترة الكلاسيكية غالبا ما فضلوا تناول الأعمال من مدخل نفسي بطريقة تتميز بالبراعة، ومن القرن الرابع ق.م صاروا مجددين بشكل متزايد فى التصويرات الفنية، وفي العصر الروماني كانت الرومانس (الرواية الغرامية) غالبا هي المفضلة. على الرغم من أن هناك أولويات معينة يبدو أنها انتشرت في فترة أو أخرى، إلا إنها لم تكن أبدا مطلقة. كما يمكن أن يجد المرء طرازا من النوع القديم للعملاق الآدمى المحارب في كل التصويرات المتأخرة (تصوير١٢٢)، ومع ذلك يجد أيضا التفسيرات النفسية في العصر الروماني (تصوير٨٧) والتأثير المسرحي في القرن الخامس ق.م (تصوير١٠٤، ١٠٥، ١٠٧-١١٠). ومع ذلك طوال الوقت يمكن تتبع أثر التغيرات في التوكيد على الفكرة.

على سبيل المثال، كانت قصة البطل بيرسيوس تلقى قبولا وتفضيلا خلال الفترات القديمة، لكن دخلت مشاهد مختلفة حيز اهتمام الفنانين أكثر من أى وقت مضى.

يمكن أن نلمس ذلك فى المواجهة المريعة بين بيرسيوس والجورجونة ميدوسا، تلك المواجهة التى كانت مفضلة نوعا ما في الفترة المبكرة، وتخليص أندروميدا (متأخرا).

بيرسيوس- في لحظة حماس متهور- عرض أن يجلب رأس ميدوسا. كانت ميدوسا واحدة من ثلاث جورجونات. الجورجونتان الآخريتان كانتا خالدتين. كن جميعهن لهن وجوه مرعبة. مجرد النظر إليهن كان كفيلا لتحويل الشخص إلى حجر. بالنسبة لبيرسيوس كان نوعا من التحدي أن يضرب رأس ميدوسا دون أن يلمح وجهها، بالنسبة

للفنانين فإنه كان تحدي أيضا أن يصوروا مسخا ذا مظهر بشع يمكن أن يظهر قدرة على إحداث مثل هذا الفزع الرهيب. الطراز الذى تم ابتكاره فى النهاية (تصوير١٢٤، ١٢٥، ٥٤) لأنثى بعيون واسعة محدقة، وشعر ثعباني، فاغرة الفيه بابتسامة عريضة بشعة. وأنياب مخيفة، ولسان متدلي. في المزهرية الأرخية (تصوير١٢٤) بيرسيوس (إلى اليسار) يقطع عنق المسخ البشع، ويشيح برأسها بعيدا بتعقل. الإله هيرميس (الداعم للأبطال عادة) يقف في أقصى اليمين ممسكا عصا الرسول التي تميزه. غير خائف على ما يبدو من تأثير وجهها المرعب. ربما كان الآلهة محصنون ولديهم مناعة ضد التحول لأحجار.

فنان آخر (تصوير١٢٥) يوضح ما حدث بعد ذلك: أنهارت ميدوسا بدون رأس (أقصى اليسار) وبيرسيوس يهرب (أقصى اليمين) كما أن اختيها الغاضبتين انطلقتا في عقبيه (الوسط).

مع منتصف القرن الخامس ق.م يبدو أن المنظر المرعب للجروجونات لم يعد يفتن الفنانين، وأصبحت أشكال أخرى من قصة بيرسيوس مثيرة للاهتمام أكثر. فعلى حين كان بيرسيوس عائدا للوطن منتصرا يحمل رأس ميدوسا، رأى عذراء جميلة مقيدة إلى صخرة، معرضة لتهديد وحش البحر. كانت هذه العذراء هي أندروميدا. التى تباهت أمها بحماقة ذات يوم أنها هي نفسها أو ابنتها أكثر جمالا من النيريديات، فأرسل بوسيدون من جانبه وحش بحر ليدمر الساحل. وإرضاء لهذا الوحش وضعت أندروميدا في هذا الوضع الخطر، الذي وجدها عليه بيرسيوس. سبى جمالها بيرسيوس في الحال، وحينها حصل على وعد بأنه يمكن أن يتزوجها إذا أنقذها، فقتل الوحش وحرر الفتاة.

أغرى القدر القاسي لهذه العذراء غير المذنبة- في القرن الخامس ق.م- كل من سوفوكليس ويوريبيدس ليؤلفا مسرحيتين (مفقودتين الآن) عن الموضوع بنفس الاسم. وكان للأعمال الدرامية والرواية الشفاهية عن عملية الإنقاذ أثرها المغرى أيضا فى الفنانين التصويريين. بنفس القدر من الاهتمام الذى حظى به التصوير المبكر لبيرسيوس، أصبح الاهتمام بأندروميدا فيما بعد كبيرا، فصورت وهى ما تزال مقيدة ومعرضة للخطر، أو بعد أن قتل بيرسيوس وحش البحر. يصور رسم روماني (تصوير١٢٦)، تقريبا منحدر من رسم يوناني أنتج في القرن الرابع ق.م، بيرسيوس يساعد أندروميدا بتودد لتنزل من على



الصخرة، حيث تُركت وتخلى عنها الجميع. جسد وحش البحر المهزوم خُلف في القاع إلى اليسار. كان هذا المشهد مفضلا عند الرومان، وتم نسخه في العديد من المنازل البومبية.

ابتكر الرسام الروماني- الأكثر أصلة- تصويره الخاص المعقد للقصة الرومانسية كاملة الملامح. في منظر صخري (تصوير١٢٧) بجانب البحر تشغل أندروميدا صدارة المشهد، ذراعاها مغلولتان إلى صخرة، ونذير الهلاك عند قدميها، حيث تم تصوير رأس وحش البحر ذى الأسنان البارزة، التى تبزغ بشكل تهديدي من أدنى الجهة اليسرى، بينما فى الأعلى يمكن رؤية بيرسيوس وهو يخف لنجدتها، وقد تجهز بالحذاء المجنح، الذي ساعده في الانقضاض على ميدوسا. لكن بيرسيوس لم يشرع بعد في قتل الوحش في ذلك الوقت. في البداية أراد أن يضمن جائزته (أحقيته فى الزواج منها)، لذلك السبب صوره الفنان مرة أخرى إلى جهة اليمين يصافح باليد والد أندروميدا؛ ليصدقا على الاتفاق، أنه إذا أنقذ الفتاة فإنه سوف يكون مؤهلا بذلك لأن يتزوجها. هكذا تم التلميح في هذه اللوحة المرسومة لأكثر من لحظة في القصة. كما في المناظر من العصر الأرخي (على سبيل المثال، اوديسيوس وهو يفقأ عين بوليفيموس (تصوير٥٣) أو ميدوسا وهي تخرج للوجود أطفالها وهي ما زالت محتفظة برأسها (تصوير ٥٤)، ولكنها تختلف عن هذه النماذج الأقدم في تكرار شكل بطل الرواية، عوضا عن تكثيف أكثر من لحظة في صورة واحدة.

مثال آخر على تبدل الاهتمام مع مرور الوقت يمكن ملاحظته في قصة فينيوس والهاربيات. فينيوس عوقب على إثم ما ارتكبه- تنوعت الروايات في كنهه- بأن أصبح أعمى، وعلاوة على ذلك صار طعامه إما يسرق منه، أو يلوث من قبل الهاربيات الكائنات الكريهة المقززة. وعندما اقترب منه بحارة السفينة أرجوس لاستقاء المعلومات اللازمة لمهمتهم، كان قد عقد العزم على أن يلزمهم باتفاق متبادل، أن يعطيهم المعلومات وفى المقابل يخلصوه من آفة الهاربيات. الهاربيات كن سريعات في كل تحركاتهن بصورة لا تصدق، ولكن كان من بين بحارة السفينة أرجوس، لحسن الحظ، أبطال اشتهروا كذلك بسرعتهم. إنهما ابنا بورياس، رياح الشمال، اللذان تكفلا بأن يتخلصا من الهاربيات. ابنا رياح الشمال تعقبوهن بفاعلية ويقظة.

هذه المطاردة المفعمة بالحيوية صورت على السطح الخارجي لكأس من القرن السادس ق.م (تصوير١٢٨) حيث يشهر ابنا بورياس سيفيهما، يتعقبا الهاربيتين المصورتين فى هيئة أنثوية، وقد اندفعتا نحو البحر، حيث ترتطم الأمواج برفق إلى أقصى اليسار. الشخصيات الأربع كانوا مجنحين ومصورين في وضع طيران منحدرين فى دلالة على السرعة. بينما بدا فينيوس دون قوة تمنع الهاربيات من سرقة معظم طعامه، وتلويث ما تبقى منه.

تغير التصوير في رسم المزهريات بدء من القرن الخامس ق.م (تصوير١٢٩)، تم تصوير ثلاث هاربيات يحومن ويرفرفن حول طعام فينيوس، كما ترفرف الزنابير أو البعوض المقزز حول الطعام، تم التأكيد على مأزق الضحية المسكينة فينيوس الجالس إلى أقصى اليسار. حيث صورت عيناه مقفولتان دلالة على أنه كفيف البصر، والأمر الأكثر إيحاء وتلميحا التحركات الطائشة ليديه، وأصابعه المبسوطة دون جدوى، في محاولة للقبض على معذبيه، أو اتقاء خطرهن، فاقدا هدفه دون أمل. إنه مشهد مثير للشفقة لافتقار الرجل الأعمى للعون. هذا المنظر الداعي للشفقة بعيدا كل البعد عن فينيوس المعبر عنه في (تصوير١٢٨)، والذي تكيف بشكل فيه أريحية مع الوضع، وهو يتكئ على أريكة زينة بشكل مبالغ فيه.

إعادة النظر في المسوخ

التغيرات في الذوق العام، التي شجعت على التغيير في الطريقة التي تم بها تصوير الأساطير، ربما كان لها أيضا تأثير مهم فى تصوير المسوخ، أو فى تصوير بعضها.

فبينما اجتهد الفنانون في القرن السادس ق.م. فى تقديم وجه ميدوسا فى صورة مرعبة، فإن هذا المنظر الجروتيسكى لم يعد مناسبا في العصور اللاحقة، حيث أنه قبل نهاية القرن الخامس ق.م، الذى فقدت فيها معظم المسوخ الحس الابتكارى، وتم تجنب القبح بصفة عامة، خضعت ميدوسا المرعبة لتحول جديد (تصوير١٣٠).




ففي منتصف القرن الخامس ق.م صور الفنان (تصوير١٣٠) المرأة المجنحة الراقدة في ثبات. ثلاثة أرباع وجهها ليس به شيء مرعب، بل يبدو وجهها جميلا وطبيعيا مثل سائر أعمال رسامى هذه الفترة. ومع ذلك الرجل الذي ينحر عنقها، فى تأنٍ متعمد، بالضبط كما ينحر بيرسيوس عنق ميدوسا البشعة (تصوير١٢٤) أشاح بوجهه بعيدا فى إهمال وعدم اكتراث واضح يتعذر تعليله. من يتعرف على المشهد ويميز المرأة النائمة، يدرك أن الرجل لابد وأن يكون بيرسيوس والرأس الذى يفصله هو رأس ميدوسا، حتى مع ذلك أدخل على الوجه تحسينات بشكل جمالي ليناسب أحاسيس العصر الكلاسيكي الرقيقة والراقية. وإلى أقصى اليسار تقف أثينة الإلهة الداعمة (مثل هيرميس فى تصوير١٢٤) غير خائفة من وجه ميدوسا، الذى من المفترض أنه يدعو للخوف.

أصالة الفنان كانت تواجهها الحاجة لموافقة الذوق العام، الذي استهجن شكل الجروتيسك. علاوة على أنه كان عليه أن يجعل في ذات الوقت الأسطورة التى يصورها واضحة المعالم. وفى سعيه للوصول للتصوير التوافقى، الذى يرضى الذوق العام، ولا يخل بالتعرف على الأسطورة، أنتج عملا نجده مقبولا إلى حد بعيد، يصور الجورجونة وقد أضاف إليه الوضع المميز لبيرسيوس يحول وجهه إلى الجهة الأخرى، فى محاولة لتفادى النظر إليها. على الرغم من أن بيرسيوس يرتدى الحذاء المجنح والقبعة المجنحة، مما يساعد على تحديد هويته، فإن هذه المستلزمات لا تعد سمة مميزة يتفرد بها. لكن وضع بيرسيوس وحركته، هما اللذان يعطيان المفتاح الحاسم للتعرف على القصة، فضلا عن مظهر ميدوسا المنساب بتموج لأسفل.

عندما فقدت مناظر المسوخ قوتها المؤثرة، لم تعد موضع تفضيل، وتوقف تصويرها على الإطلاق. بعضها خضع لعملية تعقيل، أو أنسنة. كما كان الحال مع مجموعة من المسوخ: هم الكينتاوروى، وواحد منفرد، هو المينوتاوروس.

الكينتاوروى كانوا في الأصل مجرد قبيلة من الشباب العنيف لديهم الجزء الخيلي (جزء من أجسادهم خيول)، الذين لم يهتم أحد من الشعراء ولا من الفنانين بحياتهم الأسرية. لم يعد تصويرهم مفضلا بصفة عامة، فكان لابد من تطوير أشكالهم، حتى يستمروا في حيز الاهتمام. ربما يفسر ذلك لماذا بدأ الناس يفكرون في الكينتاوروى بطريقة مختلفة؟،



ويتساءلون كيف يغيرون توجهاتهم؟ كيف كانت تبدو طفولتهم؟ وما إلى ذلك، وهذه العملية من التفكير أدت لابتكار أنثى الكينتاورروس. التى ظهرت لأول مرة فى رسم من أواخر القرن الخامس أو أوائل القرن السادس ق.م قدمه زيوكسيس Zeuxis وفقد كالمعتاد في معظم حالات الرسم القديم، ولكننا نعرف عنه من وصف لوكيانوس:

"أود أن أخبرك قصة عن زيوكسيس، الفنان الكبير ...... كان دائما يحاول أن يصنع شيئا مختلفا.... واحدة من مثل هذه التجارب العديدة الجسورة كانت صورة أنثى الكينتاوروس، وأكثر من ذلك كانت مصورة في وضع رضاعة لوليدين من الكينتاوروى. ظهرت الكينتاوروس الام، بجزئها الخيلي، ترقد على بعض الأعشاب الناعمة ورجلاها الخلفيتان ممطوطتان للخلف. الجزء الأنثوي كان يرتفع بشكل طفيف عن الأرض مستندا على كوعها... تمسك بأحد وليديها بين ذراعيها، وترضعه من ثديها بطريقة آدمية طبيعية، والآخر كان يرضع من الجزء الخيلي كمُهر عادي. وفي النصف العلوي من المشهد، يظهر الكينتاوروس الذكر على تبة مرتفعة عن الأرض ، الذى من المفترض أنه زوج السيدة التي ترضع طفل عند كل نهاية من جسدها.... ينحني مع ابتسامة على وجهه ،وفي يده اليمنى شبل أسد يلوح به فوق رأسه، كما لو كانت محاولة داعبة لتخويف الصغار".

(Lucian, Zeuxis and Antiochus, 3-4)

حتى هذا الوقت، لم تكن هناك أية فكرة عن حياة الكينتاوروى فى الطفولة، ولا هل كان هناك اعتقاد في وجودهم لأكثر من جيل؟. لم يعد ينظر إلى الكينتاوروى بوصفهم مسوخ هجائن، ولكن بوصفهم مسوخ تمت أنسنتهم. وأتاح لهم التجديد الفنى الفرصة للظهور.

تم تصوير الحياة بتفاصيلها الدقيقة لأسر الكينتاوروى على شواهد القبور الرومانية (تصوير١٣١) الكينتاوروى الذكور تم استخدامهم لدفع مركبة هيراكليس في الفترات الكلاسيكية (تصوير٤٠) لكن بعد ابتكار زيوكسيس لأنثى الكينتاوروس. فإن الفن استعان بزوجين من الكينتاوروى، ذكر وأنثى، لهذه المهمة. يبدو أن الرومان أيضا اعتبروهم سلالة



تتصرف بشكل مهذب، هكذا، يظهر الكينتاوروى في عدد من النماذج على شواهد القبور يجرون مركبة ديونيسوس، وأنثى الكينتاوروس، ساكنة هادئة في طقم الفرس، ترقد على الأرض لترضع طفل الكينتاوروس، مما يشكل صورة بسيطة لأسرة ساحرة!

يبدو أن المشهد، الذى صوره زيوكسيس، الخاص بأسرة الكينتاوروس الهادئة، قد أوحى بالتصوير ذى الخاتمة المأساوية، فعلى عمل من الفسيفساء من العصر الهيللينستى (تصوير١٣٢)، والذى ربما كان نسخة من الأصل الإغريقى، يصور مشهد وحشي للموت والدمار. شبل الأسد الذي استخدمه الكينتاوروس الأب ليداعب به صغاره لم يعد يظهر فى أى مكان فى المشهد، ولا صغار الكينتاوروس، وبدلا منهم ترقد أنثى الكينتاوروس ميتة على الأرض، وجسدها الأبيض الرقيق مزقه نمر (أو أسد؟!) مغير، الذي ينظر بدهشة متفاجئا نحو الكينتاوروس الذكر، الذي كان على وشك أن ينهال عليه بصخرة. وإلى اليمين يرقد أسد ميت، الذى يفترض أنه الضحية الأولى لذكر الكينتاوروس، الذي عاد فجأة ليجد أنثاه مقتولة. المشاهدون رفيعو الثقافة الذين طالعوا رسم زيوكسيس الشهير ربما تم توجيههم ليتخيلوا أن الأسد هنا كان يأخذ بثأره من الكينتاوروس لسرقة شبله.

بهذه الطريقة فإن المنظر الأصلي، الذى ابتكره الفنان يبدو أنه كان لافتا للنظر ومتميزا. ظهر الكينتاوروى فى البداية بهيئة حيوانية متوحشة، وبوصفهم ضيوف غير متحضرين في حفل زفاف (تصوير٩٦-٩٧، ١٠٠، ١٠٢)، الذكور الذين كانوا فقط موجودين في طراز ثابت يجسد جيلا واحدا فقط. صاروا مستأنسين وآدميين، وتم تحويلهم إلى أباء وأزواج، وأصبح الجزء العاطفي المتعاظم بشكل كبير متاحا فى تصويرهم.

كان المينوتاوروس (تصوير٤١) مسخا فريدا، تبدأ قصته عندما وقعت باسيفاى ملكة كريت في عشق ثور فائق الوسامة ربما من خلال لعنة أصابها بها إله ما. وبمساعدة ديدالوس المهندس الأثينى الماهر، المقيم وقتها في بلاط القصر، ابتكرت وسيلة لتقيم بها علاقة مع هذا الثور. وكان نتاج هذه العلاقة الشاذة مسخ غريب، هو المينوتاوروس، إنسان برأس ثور، الذى تنم طبيعته الثنائية عن اختلاط والديه الشاذ.

كان المينوتاروس مسخا مركبا من ضعف الإنسان مع الذكاء المحدود وبهيمية الثور، الذى يعجز عن الإفصاح، وكان مليئا بالرذائل، واحدة من أسوأ عيوبه نهمه الشديد للحم البشر. تورط مينوس، ملك كريت وزوج باسيفاى، في الأمر حينما حاول أن يخفي سر المخلوق الغريب المنتسب لأسرته، والذى يتسبب فى شعوره بالخزى. أمر مينوس ديدالوس أن يبنى متاهة (قصر تيه) مليئة بالمداخل الوهمية والردهات المعقدة، وأخفى المينوتاروس في مركز المتاهة. وكان يطعم الوحش بجزية فرضها على الأثينيين، عبارة عن سبعة من الشباب وسبع من العذراوات تم جمعهم من مدينة أثينا على فترات. حتى حل ذات مرة البطل ثيسيوس محل أحد الشباب، كان ضمن من سيتم تقديمه كطعام للمينوتاروس، وفي النهاية تمكن ثيسيوس من قتل المسخ.

قد يظن المرء أنه ربما ليس هناك كثيرا من التعاطف نحو المينوتاروس الذي له مثل هذين الوالدين، ومثل هذه العادات المقززة. لكن فنان إتروسكى عرف أن أي طفل يولد لامرأة يكون مؤهلا بالفطرة لحب الأم (تصوير١٣٣). صور المينوتاروس الرضيع بين ذراعي والدته، التي تربت على ظهره برفق بيدها الرقيقة الحانية.

من غير المحتمل أنه قبل القرن الخامس ق.م أعار أي شخص اهتماما لطفولة المينوتاروس. وكان ينظر إليه على ما يبدو بصفة عامة بوصفه مسخ، مخزي لعائلته، وكذلك لمواجهته مع البطل ثيسيوس. عندما تم تصويره (تصوير ٤١، ٤٣، ١٣٤) كان يظهر فقط وهو يتعرض للقتل. لكن فكرة المينوتاروس الرضيع برمتها كانت جديدة، لكنها لا تعود فى أصلها لرسام المزهرية الإتروسكى. فقد ألف الكاتب التراجيدى واسع الخيال يوريبيديس مسرحية تراجيدية تسمى "الكريتيون". لم يتبق منها سوى شذرات، والتي تظهر فيها طبيعة العلاقة بين المينوتاروس وباسيفاى المثيرة للشفقة محاولة أن تبرر معاناتها غير الطبيعية. مسرحيات يوريبيديس فتنت الناس من القرن الخامس ق.م وخلال الفترات الرومانية، حيث كان غالبا ما يعطي منعطفا جديدا للقصة القديمة، على سبيل المثال في تناوله لتيليفوس وهو يهدد الطفل اوريستيس عندما احتجزه كرهينه، وعندما صور الفنانون الأساطير غالبا اختاروا أن يعرضوها في الشكل الذي قد ابتكره يوريبيديس (على سبيل المثال تصوير ٧٦، ١٠٨). عدد من شواهد القبور الرومانية تم تزيينها بمشاهد مبتكرة من

"الكريتيون" ليوريبيديس، وتظهر المينوتاروس الرضيع، لكن ليس منها ما يخلب الألباب مثل هذه المزهرية المرسومة.

قدر المينوتاوروس المحتوم كان على يد ثيسيوس، ليس فقط الأسطورة، لكن أيضا في الفن. فقد قامت شعبية ثيسيوس في القرن السادس ق.م على أساس كونه بطل قومي أثيني، أثناء كلا القرنين، مع ذلك ولأسباب مختلفة كانت مشاهد قتاله مع المينوتاروس متعددة. لكن في الأوقات اللاحقة، كما راح الاهتمام بثيسيوس يخبو فإن تصويرات قتاله مع المينوتاروس أصبحت تدريجيا نادرة. إلا أن بعثها من جديد أتى من مصدر غير متوقع.

من القرن الأول ق.م فضل الرومان أن يزينوا أرضياتهم بالفسيفساء (قطع من الأحجار قطعت باستطالة (مستطيلة الشكل) من ألوان عدة غالبا ترتب بموضوعات مصورة في مركز محاطه بخطوط مسطرة. هذه الأرضية كانت جميلة ومزخرفة وفي نفس الوقت عملية، تتحمل طوال الاستعمال ويسهل تنظيفها.) أحد الخطوط المسطرة تدريجيا والمفضلة أخذت شكل قصر التيه (تصوير١٣٤)، وحينما يتوسط هذه الخطوط فى المنتصف شكلا يشبه القصر فإنه لا مجال للشك أن أنسب موضوع محتمل هو قصة ثيسيوس والمينوتاوروس. وهكذا، بعد قرون عدة لاقت الأسطورة مرة أخرى رواجا فنيا وإن كان محدودا.



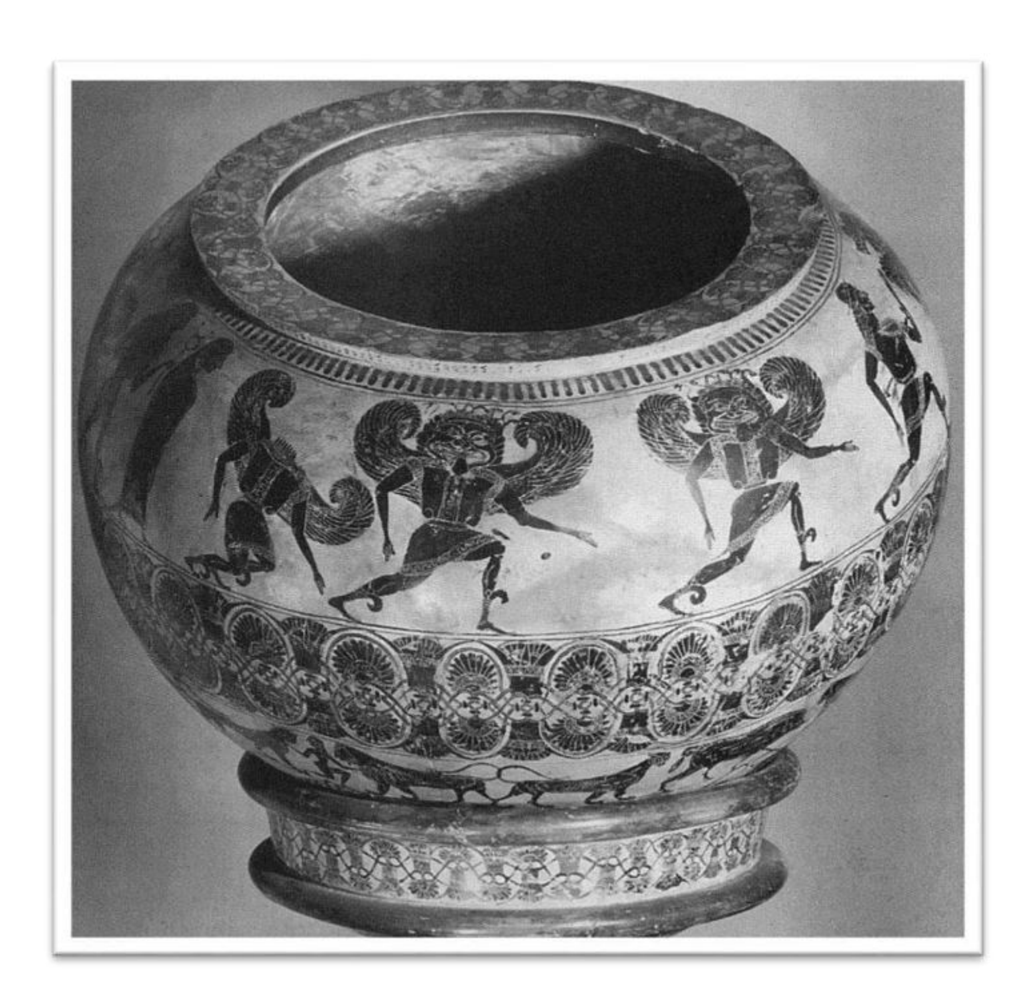
(تصوير ١٢٤)

بيرسيوس يقطع رأس ميد وسا

أوينوخوى أتيكية من الأشكال السوداء

(حوالى ٥٥٠ ق.م)

British Museum, London.



(تصوير ١٢٥)

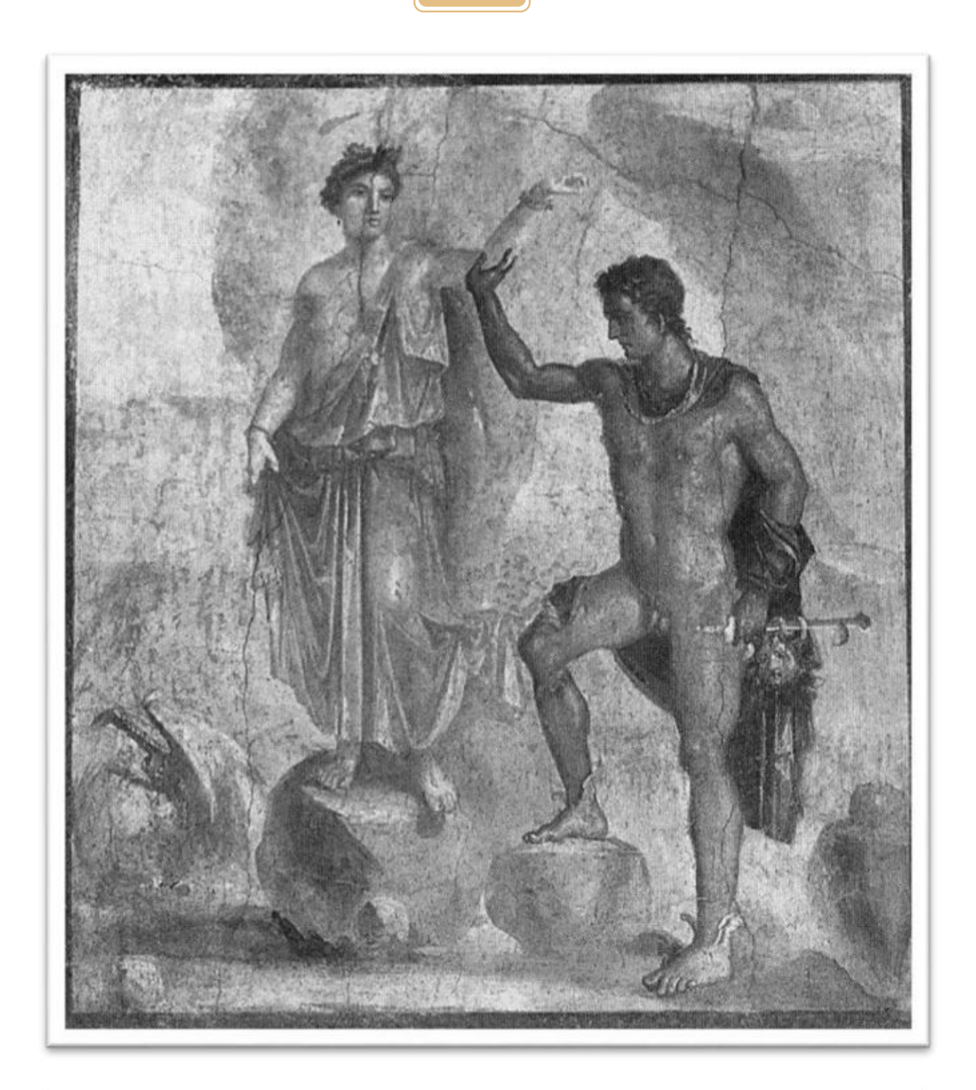
الجورجونتان الخالدتان تطاردان بيرسيوس

الذى هم بالفرار

دينوس أتيكي من الأشكال السوداء

(حوالى ٦٠٠-٥٩٠ ق.م)

Louvre, Paris.



(تصوير ١٢٦)

بيرسيوس يحرر أندروميدا

رسم حائطى رومانى من الربع الثالث من القرن الأول الميلادى

Museo Nazionale, Naples.



(تصوير ١٢٧)

بيرسيوس يستعد لتخليص أندروميدا

بعد أن تفاوض مع والدها

رسم حائطى رومانى بداية القرن الأول الميلادى

Metropolitan Museum of Art, New York.



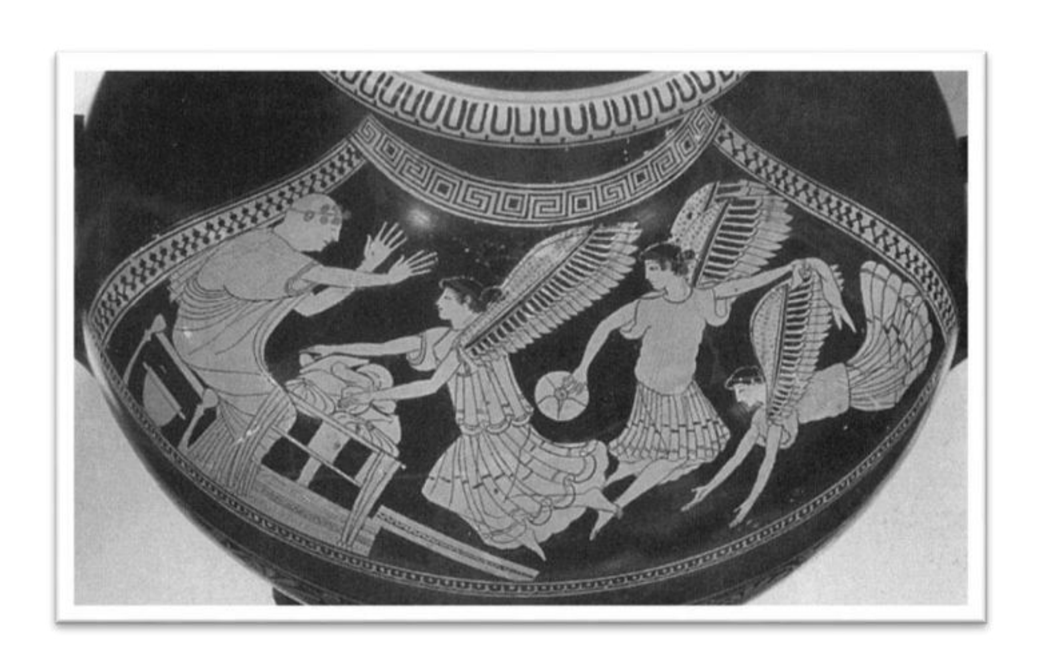
(تصوير ١٢٨)

فينيوس يشاهد ابنى بورياس وهما يطاردان الهاربيات

كأس خالكيدى من الأشكال السوداء

(حوالى ٥٣٠ ق.م)

Martin von Wagner Museum, Würzburg.



(تصوير ١٢٩)

الهاربيات يسرقن طعام فينيوس سئ الطالع

هيدريا أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٨٠-٤٧٠ ق.م)

The J. Paul Getty Museum, Malibu, California.



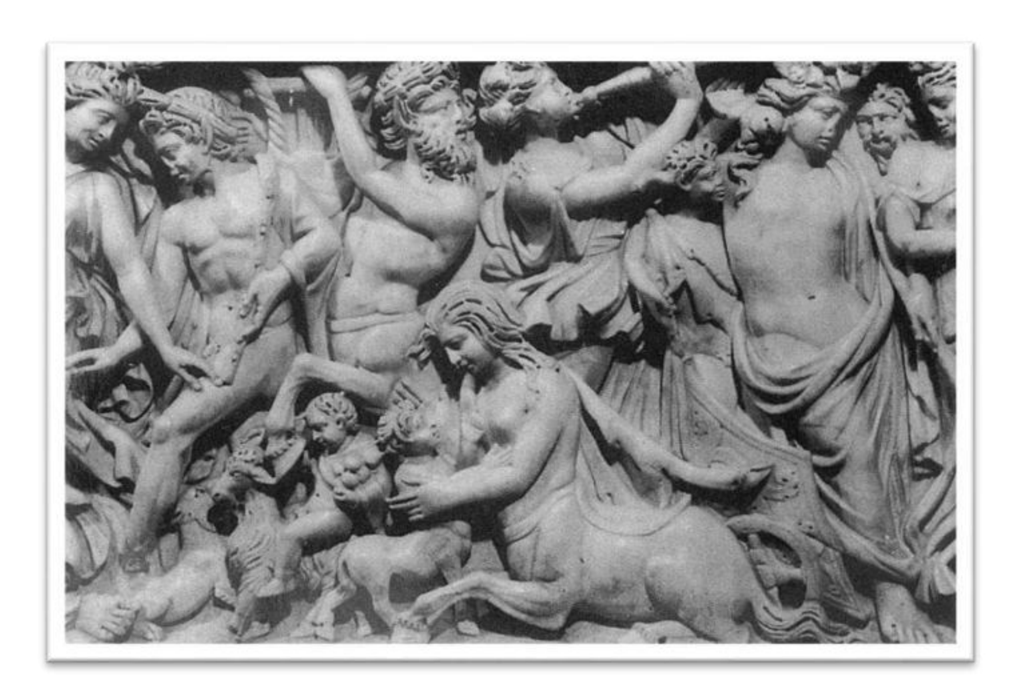
(تصوير ١٣٠)

بيرسيوس يقطع رأس ميدوسا فى حضور أثينة

بيليكى أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٥٠-٤٤٠ ق.م)

Metropolitan Museum of Art, New York.



(تصوير ١٣١)

عائلة كينتاوروس

تابوت رومانى من النصف الأول للقرن الثالث الميلادى

Louvre, Paris.



(تصوير ١٣٢)

انتقام الكينتاوروس من الضوارى التى هاجمت أسرته

رسم حائطى رومانى من القرن الثانى الميلادى

(نسخة عن أصل إغريقى حوالى ٣٠٠ق.م)

Antikensammlung, Staatliche Museen Zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Berlin.



(تصوير ١٣٣)

المينوتاوروس رضيعا فى حجر أمه

السطح الداخلى لكأس إتروسكى من الأشكال الحمراء

النصف الأول من القرن الرابع ق.م

Cabinet des Médailles, Bibliothèque nationale de France, Paris.



(تصوير ١٣٤)

ثيسيوس يقتل المينوتاوروس فى قصر التيه

فسيفساء رومانية بين القرنين الأول والثانى الميلادى

Museo Civico "Ala Ponzone", Cremona.

الفصل السابع عشر

التاريخ والأسطورة في الفن

لا شك أن الأساطير كانت تتمتع بالحيوية والغضاضة، وهو ما يصعب علينا تصوره بالقدر الذي عايشه الإغريق والرومان بأنفسهم. سمحت الأساطير بطبيعتها المرنة للإغريق والرومان أن يعدلوا فيها لتتواءم مع تطورات حياتهم، وتواكب الأفكار المتجددة وتعبر عنها، ولتعكس ما يجد من أحداث عن طريق زيادة تفاصيلها، وإمدادها بإضافات جديدة. كانت الحدود بين التاريخ والأسطورة حدودا مائعة، فالبشر الحقيقيون كان من الممكن أن تتطابق خصالهم أو طباعهم مع بعض الشخصيات الأسطورية: يسجل بلوتارخوس أنه عندما سمع مشاهدو إحدى المسرحيات التراجيدية وصف أمفياراوس Amphiaraos، الذي ينتمي إلى عالم الأساطير، فإن هذا الوصف استحضر إلي أذهانهم في التو أريستيديس Aristeides، الشخص الذي ينتمي إلى عالمهم الواقعى، استداروا جميعا لينظروا إلى هذا الرجل الذي يعيش بينهم، وكان من الحضور.

كذلك فإن الشخصيات الأسطورية يتم إنعاشها وإعادة الحيوية إليها عندما يرتدي ثوبها إناس واقعيون أو العكس، كما هو الحال عند أيسخيلوس، الذي جعل شخصية تيليفوس الأسطورية تشبه شخصية ثيمستوكليس Themistokles التاريخية (راجع تصوير١٠٧). في الغالب يصعب إثبات مثل هذه الروابط في العصر المبكر فيما قبل القرن السادس ق.م. نظرا لأن الوثائق التاريخية في هذه الفترة كانت نادرة. والأعمال التي تبقت من الفن قد تكون غير معبرة عن هذه الفكرة، مع ذلك شعر الناس بإغراء في ربط الموضوعات الأسطورية التي حظيت بشعبية كبيرة بشكل مفاجئ، مثل تصويرات ثيسيوس أثناء رحلاته البطولية من البيلوبونيسوس إلى أثينا في نهاية القرن السادس ق.م: مع بعض الأحداث التاريخية المعاصرة وبعض الشخصيات الواقعية.

شعور الأثينيين بالفخر، ووعيهم بذاتهم في القرن الخامس ق.م. أعطى عمقا أكثر لفكرة أن بعض عناصر الدعاية في ثوب أسطوري يمكن تقديمها في بعض المشروعات التذكارية والأثرية، وهو أمر محل خلاف في نتائجه بين الباحثين، يمكن لمس هذه الفكرة

في الرسومات على الحوائط (الجداريات) بدرجة كبيرة أو المنحوتات التي تزين المعابد، وكذلك موضوعات الميتوبات المنحوتة في البارثينون (تم نحتها بعد منتصف القرن الخامس ق.م بفترة قصيرة) وقد مال بعض الباحثين إلى أنها ترمز للحروب الفارسية.

على الرغم مما شعر به الإغريق من زهو بالانتصار الذي حققوه على الفرس، إلا أنهم لم يحبذوا أن يسجل هذا الانتصار في الفن بوصفه حدثا تاريخيا مباشرا، وكذلك كان الحال في الدراما. ومع ذلك هناك استثناءات، إلا إنها استثناءات محدودة: في بداية القرن الخامس ق.م. كتب فرينيخوس Phrynichos مسرحية تراجيدية (مفقودة الآن) تدور حول الدمار الذي وقع في عصره وحاق بأهل ميليتوس، وهو الدمار الذي استهجنه الاثينيون وآسوا عليه، والذي حرك مشاعر هذا الكاتب التراجدي فسعى لتصوير معاناتهم، كذلك قدم أيسخيلوس مسرحيته التراجيدية "الفرس"، التي تصور الحرب الفارسية من جانب المهزوم في الحرب. كذلك كانت هناك تجارب في الفن لم تتكرر مرة أخرى أبدا. مثل ذلك الرسم الضخم الذى زين أحد المباني العامة (مفقود الآن)، والذى كان يصور المعركة الشهيرة التى دارت رحاها في ماراثون، ومثل هذه الموضوعات لم يعد لها مكان واقعي بين التصويرات المتعددة التي تصور موضوعات أسطورية.

على النقيض من ذلك استخدم الإغريق الموضوعات الأسطورية لشرح ما مر من أحداث تاريخية، باختيار موضوعات أسطورية تتفق أخلاقيا مع الحدث التاريخي؛ ولذا عندما يتم استحضارها فإنها تحمل تلميحا لنفس المغزى الاخلاقي. هذا يبرر لماذا تم تصوير الموضوعات الأسطورية الأربعة التي تزين ميتوبات البارثينون، والتي تصور النزاعات بين الاثينيين والأمازونيات، والإغريق والطرواديين، والآلهة والعمالقة، والكينتاوروي واللابيثيين. وهي موضوعات يفترض الباحثون المحدثون عادة أنها تحمل في تصويرها على هذه الميتوبات تلميحا للحروب الفارسية، بالنظر إلى الفرس بوصفهم غزاة عدائيين شرقيين (مثل الأمازونيات)، هزمتهم جموع الإغريق المتحدين (مثلما هزموا الطرواديين من قبل)، غير أتقياء (مثل العمالقة الذين هاجموا الآلهة في تبجح)، وبرابرة همجيين (مثل جموع الكينتاوروي)، ومع أن هذا الافتراض قابل للنقاش، إلا أنه أيضا يصعب التدليل عليه.



أحد أكثر الموضوعات الموحية قبولا هي أسطورة هيركوليس (النظير الروماني لهيراكليس الاغريقي) المتنازع مع أبوللو على المقعد ثلاثي الأرجل (من مخصصات أبوللو، ومكانه مقر وحيه) أبوللو في هذه الأسطورة يستدعي إلى الذهن الإمبراطور أغسطس (الحكم المتفرد بحكم الامبراطورية الرومانية من ٣١ ق.م. – ١٤ ق.م.)

تروى الأسطورة أنه بعد أن انتابت هيراكليس نوبة جنون وقتل إفيتوس ابن يوريتوس، حاول أن يتطهر على يد نيليوس، ملك بيلوس، وعندما رفض الأخير إكراما للصداقة التى تجمعه مع يوريتوس، لجأ هيراكليس إلى ديفوبوس، ملك أميكلاى، ليطهره، إلا أن هيراكليس قد أصابه مرض عضال فتوجه بعد ذلك إلى نبوءة وحى دلفى. وحينما لم يتلق ردا، سعى للاستيلاء على المقعد ثلاثى الأرجل الشهير، ولكن أبوللون تصدى له، وتعاركا، وهنا تدخل والدهما زيوس وفرق بينهما بضربة من صواعقه، عندئذ انطلق صوت الكاهنة البيثية بالمشورة، أنه يتوجب على هيراكليس، كى يعافى من مرضه، أن يسلم نفسه ليباع فى السوق بوصفه عبدًا، ويخدم لدى أحد السادة مقابل أجر محدد.

يمكن الربط ببساطة بين تصوير النزاع بين هيركوليس وأبوللو على المقعد ثلاثي الأرجل من ناحية، والنزاع الذي كان دائرا بين أنطونيوس وأغسطس من ناحية أخرى للسيطرة وفرض السيادة على روما. تتسم هذه الفترة بوفرة الوثائق التاريخية وثرائها بالتفاصيل عن الظروف المحيطة بهذا النزاع، وتخبرنا بشكل موثوق أن أغسطس كان يعتبر الإله أبوللو نصيره الإلهي وراعيه، وأنه هو الذي عضد انتصاره في معركته الحاسمة في أكتيوم (٣١ ق.م) ضد أنطونيوس.

علاوة على ذلك فقد عرف عن أغسطس أيضا ميله الى تقليد أبوللو في المحافل، بينما كان أنطونيوس يدعى انحداره من سلالة هيركوليس، ويتنكر في هيئته.

كان أغسطس على وجه التقريب يفضل استخدام الأسطورة في زخارف المعبد، الذي كرسه لأبوللو على تل البلاتين في روما (تصوير١٣٥)؛ لأنه رأى في محاولة هيركوليس سرقة المقعد ثلاثي الأرجل حدثا عنيفا وعدائيا، ويشبه في نظره ما كان يحاول أنطونيوس أن يفعله. إعادة المقعد ثلاثي الأرجل لأبوللو يمكن النظر إليه حينئذ بشكل مجازي



بوصفه عدالة انتصاره على غريمه. كان المقعد ثلاثي الأرجل، أحد متعلقات أبوللو، مصورا وعلى جانبيه تشخيصات النصر جميعها، التي صورت بالنحت البارز، وهو التصوير الذي يعتبر تلميحا رمزيا لنصر أغسطس على أنطونيوس في المعركة الحاسمة.

تم تصوير هيركوليس (إلى اليمين) يعلو رأسه جلد الأسد، بينما عقدت مخالب الأسد حول عنقه، ممسكا بهراوته في يده اليسرى، بينما يمسك المقعد بيده اليمنى في حزم (تصوير١٣٥). هيركوليس، الذي وضع يده المدنسة على المقعد ثلاثي الأرجل المقدس، ربما يستدعي للذهن تحدي أنطونيوس الدنس، مؤكدا بذلك – بالقياس الأسطوري – على عدالة قضية أغسطس وأحقيته بالسيادة، على الرغم من أن تصميم النحت البارز من التراكوتا هذا يعد قطعة جميلة فيها تناسق زخرفي، فإن التوازن بين المتنافسين على كلا الجانبين من المقعد ثلاثي الأرجل به توتر درامي. مع ذلك فإن المحصلة والعاقبة يمكن استنتاجها مسبقا.

أحيانا يكون التصوير أكثر وضوحا، ويكون ذلك واقعيا عندما يتم تصوير الحاكم في عتاد الإله أو مخصصاته، فقد غازل الرسام أبيلليس Apelles (القرن الرابع ق.م) الاسكندر الأكبر بتصويره ممسكا بالصاعقة، إحدى مخصصات زيوس، ملك الآلهة. تم تصوير الإمبراطور كلاوديوس (تصوير١٣٦) بنفس الطريقة في صورة بطولية مصحوبا بنسر جوبتير (النظير الروماني لزيوس). تم وضع الرأس المصور بطريقة غريبة على جسد بطولي، لكن بالنسبة للرومان كان تصوير الرأس هو الأمر الأكثر أهمية، كذلك هناك إمبراطورتان رومانيتان، هما سابينا Sabina (تصوير١٣٧)، زوجة هادريان (حكم من ١١٧ – ١٣٨ م)، وجوليا دومنا Julia Domna (تصوير١٣٨)، زوجة سيبتيميوس سيفريوس Septimius Severus (حكم من ١٩٣ – ٢١١ م)، كلتاهما تم تصويرها في صورة كيريس، إله المحاصيل الزراعية، تم توظيف كلتا الإمبراطورتين في نفس النموذج المنحوت، لكن برأس مختلف، حيث صورت كل رأس بملامح الإمبراطورة المعروفة بالتأكيد لشعب الإمبراطورية الرومانية. ولما كانت سلطة الإمبراطور تقارن بسلطة زيوس، فإن زوجات الأباطرة كن قادرات على جلب المحاصيل في وقت المجاعة، ولذا فإنهن لابد وأن يظهرن محسنات في هيئة ربة المحاصيل نفسها.



لكن أحيانا يكون القياس على خصال أخرى غير الإحسان، هكذا كان حال الإمبراطور الدموي كومودوس، الذي كان يفضل ارتداء زي هيركوليس، لا لإظهار ما يقوم به من أعمال شاقة في إصلاح البشر وتعديل سلوكهم (كما فعل هيركوليس وفقا للأساطير)، ولكن لكي يقوم بمجازره الدموية في شكل تمثيلي بطريقة فيها تقليد لأعمال البطل هيركوليس. على سبيل المثال، جمع ذات يوم كل سكان روما من ذوي العاهات الذين فقدوا أرجلهم في المدرج Amphitheatre. هؤلاء التعساء تم تزويدهم بحليات تشبه الثعابين ألحقت ببقايا أطرافهم المبتورة، وأعطاهم قطعا إسفنجية ليرشقوه بها بدلا من الصخور، بينما سار بينهم في صلف يتبختر متباهيا أنه قتلهم بلا رحمة بهراوته، معلنا أنه هو نفسه هيركوليس يعاقب العمالقة العنيدين. لعب هذا الحاكم الوحشي بهذه الطريقة دور البطل هيركوليس في سخرية قبيحة، لكنه كان يحب كذلك أن يمرح. يظهر الإمبراطور في تصوير ألمعي (تصوير ١٣٩)، الذي يصوره مرتديا جلد الأسد وممسكا بالهراوة، وفي يده تفاحات الهيسبريديات، التصوير الذي حافظ ببراعة على وقاره الرسمي، بينما يصعب التلميح لساديته المنحرفة تحت القناع الهيركولي (الهراقلي).

كان الرومان بطبيعة الحال يحبون أن يتم تصويرهم أيضا في سياق أحداث أسطورية (مثل شواهد القبور، انظر تصوير ٧١، ٧٤).

يبدو واضحا أن الرجال (أو النساء) قد يحصلون على الشهرة والبريق الإجتماعي عن طريق ربط أنفسهم بشخصيات أسطورية، إلا أنه في آن الوقت وسيلة تحصل بها الشخصية الأسطورية على الشهرة، بالتقريب بينها وبين الشخصيات التاريخية. كانت هذه هي حالة ثيسيوس البطل الأسطوري، الذي تم تصويره في القرن الخامس ق.م. وأصبحت تطابق بحالة قاتلي الطاغية التاريخي المستبد.

كان قاتلا الطاغية المستبد مواطنين أثينيين، هما هارموديوس Harmodios وأريستوجيتون Aristogeiton. حاولا في عام ٥١٤ ق.م. أن يسقطا الطغيان المستبد في أثينا عن طريق اغتيال الطاغية هيبياس Hippias، الخطة سارت على غير ما خططا له،



حيث نجحا في النهاية في قتل أخيه الأصغر، ولكن للأسف قبض عليهما وقتلا. قتل هارموديوس في الحال، وقتل أريستوجيتون بعد ذلك بقليل.

مع ذلك فقد قطعوا خطوات متقدمة في الواقع، لأنه بعد أربعة أعوام، وبفضل العون الخارجي، كانت نهاية الإستبداد، وكان الأثينيون متلهفين عندئذ لرد اعتبار هارموديوس وأريستوجيتون، اللذين أعطياهم الدفعة الأولى، وضحا بحياتهما في سبيل تحقيق هدفهما. أقام لهما الأثينيون تمثالين قبل عام ٤٨٠ ق.م، وقد نقلهما الفرس معهم عندما دمروا المدينة.

مع مطلع عام ٤٨٠ ق.م أصبح من البين بالنسبة للأثينيين أن الغزو الفارسي، الذي اجتاح أراضيهم، يصعب إيقافه. ووجدوا أنفسهم مضطرين لمواجهة هذا الخطر المحدق أن يخلوا المدينة من السكان غير القادرين على القتال لضمان أمنهم، وأن يرحلوهم إلى مكان آخر مأمون المخاطر. أبحر الرجال القادرون على القتال بعد ذلك إلى جزيرة سلاميس القريبة. وعلى الرغم من أن مدينة أثينا تم الإستيلاء عليها، إلا أن أهلها حتى تلك اللحظة كانوا في أمان سالمين. وقد كتب النصر بعد ذلك في خليج سلاميس للأثينيين، وكان نصرا حاسما. وبعد عام قاموا بطرد الفرس المتبقين خارج بلاد اليونان. عاد الأثينيون المبتهجين بنصرهم إلى مدينتهم المدمرة في عام ٤٧٩ق.م وقد تركوا معابدهم ومحاريبهم على حالتها مدمرة، لتشهد على بربرية الفرس، ولكنهم أصدروا في الحال الأوامر التي تقضي بأن يعاد وضع تمثالي قاتلي الطاغية. فقد كانوا يشعرون حينها أن التحرر من الإستبداد، الذي مات في سبيله قاتلا الطاغية، قد أمدهم بالقوة ليهزموا الفرس. أصبح التمثالان الجديدان جاهزين في عام ٤٧٧ق.م. زين تصويرهما الترس الذي تمسك به أثينة المرسوم على إحدى المزهريات (تصوير ١٤٠)، حيث يظهر حماسهما وحرية وضعيتهما التى صورت فيها الشخصيتان اللتان صنعتا من البرونز.

مع بداية القرن الخامس ق.م تسيدت تقنية صب تماثيل ضخمة من البرونز، وكانت تلقى استحسانا لمادتها ذات القيمة العالية. كانت الخطوة الأولى في مراحل صنع تمثال من البرونز هي تشكيل نموذج من الطين، يمكن معاينته من جوانبه الأربعة، ويتم تعديله في حال كان أحد الجوانب يظهر في صورة غير مرضية. وتضاف إليه في هذه المرحلة لمسات

الوضعيات المعقدة. يتمتع البرونز بصلابة وانسيابية، مما يعني أنه يمكن تمديد الأطراف دون خوف من أن تكسر، ويمكن أن توضع الشخصيات في وضعيات معقدة بمعاونة دعامات بسيطة للغاية. أدى ذلك إلى الإقبال على البرونز وصار المادة المفضلة لمعظم المثالين المبدعين من أولئك الذين أرادوا أن يجعلوا الشخصيات تظهر في حركات غير اعتيادية.

من سوء الحظ أن القيمة المادية للبرونز كانت مرتفعة، وعلاوة على ذلك كان قابلا للصهر ليستخدم في أغراض أخرى مختلفة. كما أن التماثيل كان من الممكن أيضا أن تتحطم بسبب الكوارث الطبيعية أو بفعل البشر، مما ترتب عليه أن أعدادا قليلة من التماثيل البرونزية هي ما وصلنا اليوم. ولكن لحسن الحظ أن الرومان انبهروا بالتماثيل البرونزية من هذا العصر والعصور اللاحقة، وصنعوا نسخا مماثلة لها من الرخام، الذي تميز بأنه أرخص قيمة من البرونز، وأقل عرضة للكسر. وهكذا حافظ الرومان على الخطوط العريضة للإبداعات الأصلية (كان من الممكن أن تأتي النسخ على نفس الوضعيات، إلا إنها كانت تفقد روح الأصل وتأنقه، التي تميزت بها الأعمال الأصلية).

لا يتمتع الرخام بصلابة وانسيابية البرونز، ولذا كان لابد وأن يتم دعم الأطراف الممددة، والوقفات ذات الأوضاع المعقدة، وذلك حتى لا تتعرض للكسر تحت وطأة وزنها الثقيل. كان نحت الأعمال البرونزية الأصلية في صورة نسخ رخامية مهمة بالغة الدقة وضرورية. ولكن الفنانين الرومان كانوا مهرة إلى أقصى درجة. ويمكن رؤية أحد الأمثلة التي تدل على أصالتهم في نحت الرخام في التمثال النصفي لكومودوس (تصوير ١٣٩)، وذلك العمل الروماني الأصيل، الذي على الرغم من ثقل وزن الرأس والصدر فإنه يظهر مرتاحا في رشاقة، وقد زين بالزخارف المعقدة، وإن كانت هناك دعامات كثيرة تدعمه من الظهر خلف صدره، بحيث لا ترى.

يمكننا الآن بفضل صانعي النسخ الرومانية أن نكوّن فكرة أفضل عما كان يبدو عليه شكل تمثالي قاتلي الطاغية، لأنه على الرغم من فقدان الأعمال الأصلية البرونزية منذ زمن بعيد فإن العديد (تقريبا كلها حطام) من النسخ الرخامية الرومانية ما تزال باقية (تصوير ١٤١)، عبارة عن إعادة تصوير من الجص مأخوذ من العديد من بقايا هذه النسخ.

المثالون الذين أعادوا صنع تماثيل تذكارية عوضا عن تلك التي استولى عليها الفرس، كانت لديهم فكرة ضئيلة عما كان يبدو عليه هارموديوس وأريستوجيتون، اللذان قد ماتا منذ بضع وأربعين عاما، ولكنهم مع ذلك كانوا يعرفون جيدا أي نوع من الرجال كانوا. كانوا يعلمون أن هارموديوس كان الأصغر سنا، وأنه كان أرستقراطيا وقد قتل في التو، وأن أريستوجيتون كان أكثر نضجا، وقد قبض عليه بعد ذلك، ثم قتل، بناء على هذه الحقائق أسسوا ملامحهما الشخصية (تصوير ١٤١).

هاموديوس يقف إلى اليمين ويبدو أصغر سنا ومندفعا. ذراعه الأيمن منحنى للخلف، يكاد يلمس رأسه. الحركة تظهر التهور والمجازفة، مما يعكس السمات الشخصية، التي كانت سببا في أنه قبض عليه، وقتل أولا.

أما أريستوجيتون، فعلى العكس من رفيقه، تم تصويره أكبر سنا وأكثر حذرا، إنه يهاجم بحذر ممسكا عباءته أمامه، التي تفيده في الاشتباك مع أي سلاح قد يأتي صوبه مباشرة، ويمسك كذلك بسيفه منخفضا، مترقبا الفرصة المواتية للانقضاض على خصمه.

أقيم تمثالا هارموديوس وأريستوجيتون في الأجورا (السوق العامة في أثينا) وكانا معروفين بشكل جيد لكل الأثينيين، وكان لهذين التمثالين أثر على العديد من الأعمال الفنية (على سبيل المثال تصوير ١٤٠)، ومع ذلك لم تكن وضعيتاهما مميزة، أو فريدة، ولا تعطي التأثير المطلوب إلا باجتماعهما معا، حيث يساعد ذلك في التعرف عليهما في الحال. لقد كانا يعبران عن حب الأثينيين وفخرهم بالحرية والديمقراطية.

لابد وأن الفنانين اقتبسوا هذه الوضعية والهالة المبهرة في تصويرات ثيسيوس، بطل أثينا، سواء في النحت المعماري (تصوير١٤٢، ١٤٣)، أو الرسم على المزهريات (تصوير١٤٤، ١٤٥).

كانت الأفاريز التي تعلو سقائف معبد هيفايستوس (الهيفايستون) في أثينا المنحوتة في منتصف القرن الخامس ق.م تصور أحداثا أسطورية. فالإفريز الواقع في الجانب الغربي



يصور القتال بين اللابيثيين والكينتاوروي، ذلك القتال الذي يلعب فيه ثيسيوس دورا بارزا. إنه يظهر في هذا القسم إلى أقصى اليمين، في وقفة تشبه تلك التي يقفها هارموديوس (تصوير١٤٢)، أما الإفريز الواقع في الجانب الشرقي فيصور موضوعا عليه خلاف بين الباحثين في تحديد مضمونه، ولكن يبدو فيه كما لو كان ثيسيوس أيضا مصورا هناك إلى أقصى اليسار، في وضعية يمكن تحديدها، إنها شديدة الشبه بوقفة أريستوجيتون، على الرغم من أن الرأس والذراع الأيمن وإحدى الرجلين مفقودون (تصوير١٤٣).

على نفس المنوال في الجهة الخارجية من الكأس الذي يصور أعمال ثيسيوس، في عملين منهم يفترض أن ثيسيوس يقف في وضعيتي هارموديوس وأريستوجيتون (تصوير١٤٤، ١٤٥). في أقصى اليمين يهاجم ثيسيوس سيكرون Skiron بينما يقف في وضعية هارموديوس (أي ثيسيوس) (تصوير١٤٤). بينما بالقرب من الصدارة (تصوير١٤٥) يهاجم ثيسيوس خنزيرا بريا صعب المراس بسيف خفيض، وعباءته ممدودة منشورة بصورة دفاعية، في وقفة قريبة الشبه بوقفة أريستوجيتون. ع

لى الحافة الداخلية لنفس هذا الكأس يظهر ثيسيوس في هيئة نفس التمثالين (تصوير٤٣) مرة أخرى، ولكن هذه المرة في تصوير خلفي، فيظهر مثل هارموديوس وهو يهاجم (أي ثيسيوس) سكيرون (في نقطة الساعة الرابعة)، ومثل أريستوجيتون وهو (أي ثيسيوس) يهاجم الخنزير البري (عند نقطة الساعة الحادية عشر). الشخصية يتم تصويرها في نفس الوقفتين سواء في الجزء الداخلي أو الخارجي من الكأس، مما يرجح أن رسام المزهرية يعرف تمثالي قاتلي الطغاة الموجود في الاجورا جيدا، وقد كان يعطيهما هنا قدرهما على الحافتين. ذلك أن ثيسيوس هو واحد من الأبطال الأسطوريين، الذين تم الربط بينهم وبين أثينا في الموروث الأسطوري، وهو من الأبطال الذين لهم مجموعة مغامرات تحمل اسمه. وقد علا شأنه متأخرا في القرن السادس ق.م. عن ذي قبل، بعد أن تم ابتكار الروايات التي تتحدث عن أعماله، التي قام بها وهو في طريق رحلته من البيلوبونيسوس إلى أثينا. وعلى ما يبدو أنه خلال القرن الخامس ق.م صار يجسد الطموحات الوطنية الأثينية، عندما كانت أثينا في ذروة مجدها وقوتها.

ترجح الأمثلة السابقة أن تصوير قاتلي الطاغية كان متشابها مع تصويرات ثيسيوس، ويظهر كذلك كيف أن ثيسيوس البطل الأسطوري حاز على المزيد من الرفعة بعد أن تأثر تصويره بنماذج معروفة ومحبوبة من الحياة الواقعية، على الرغم من الأسطورة كانت توظف لتضفى شرعية على التاريخ وليس العكس، إلا أن التاريخ فى هذه الحالة رفع من شأن البطل الأسطورى ورصيد شعبيته.



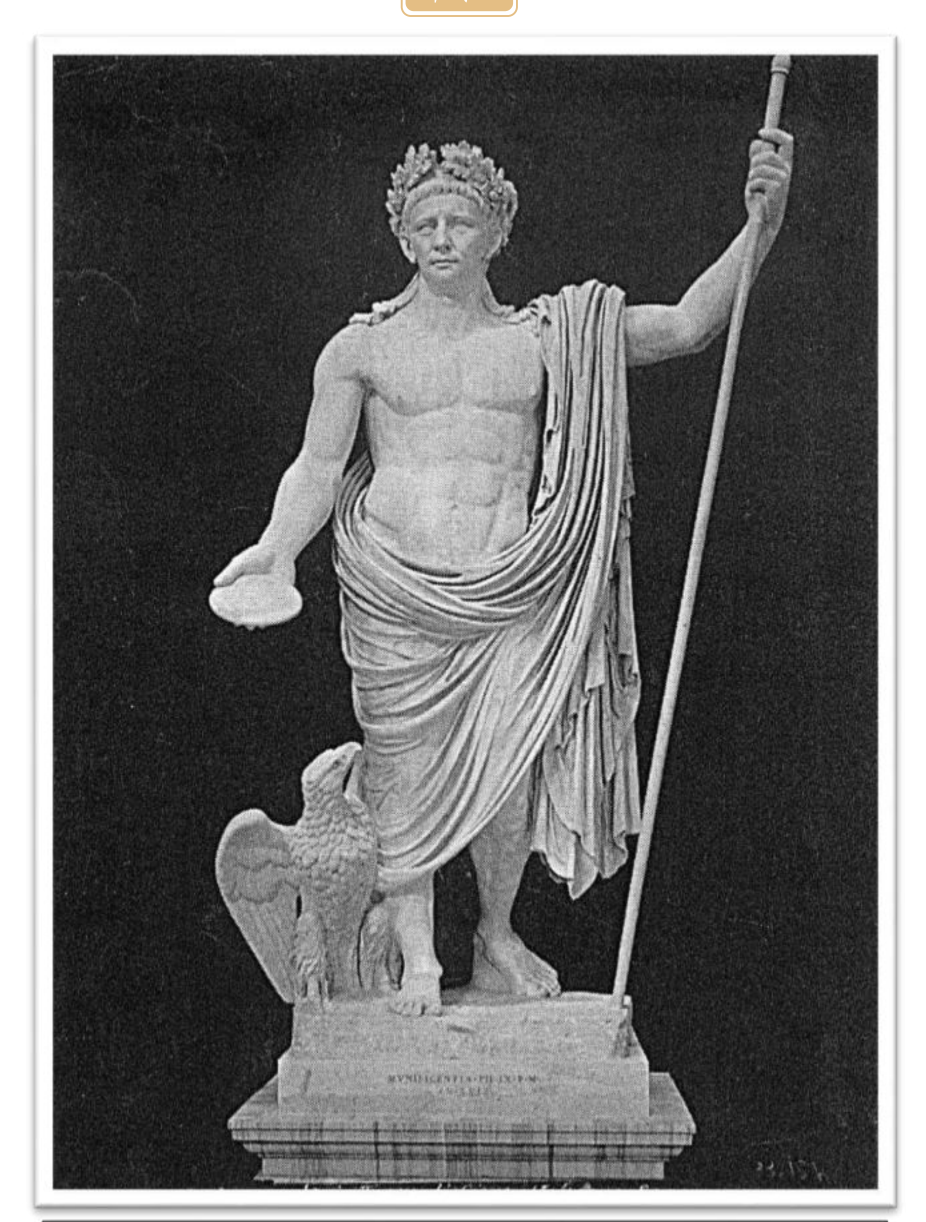
(تصوير ١٣٥)

هيركوليس وأبوللو

تراكوتا منحوتة من كامبانيا

أواخر القرن الأول الميلادى

Louvre, Paris.

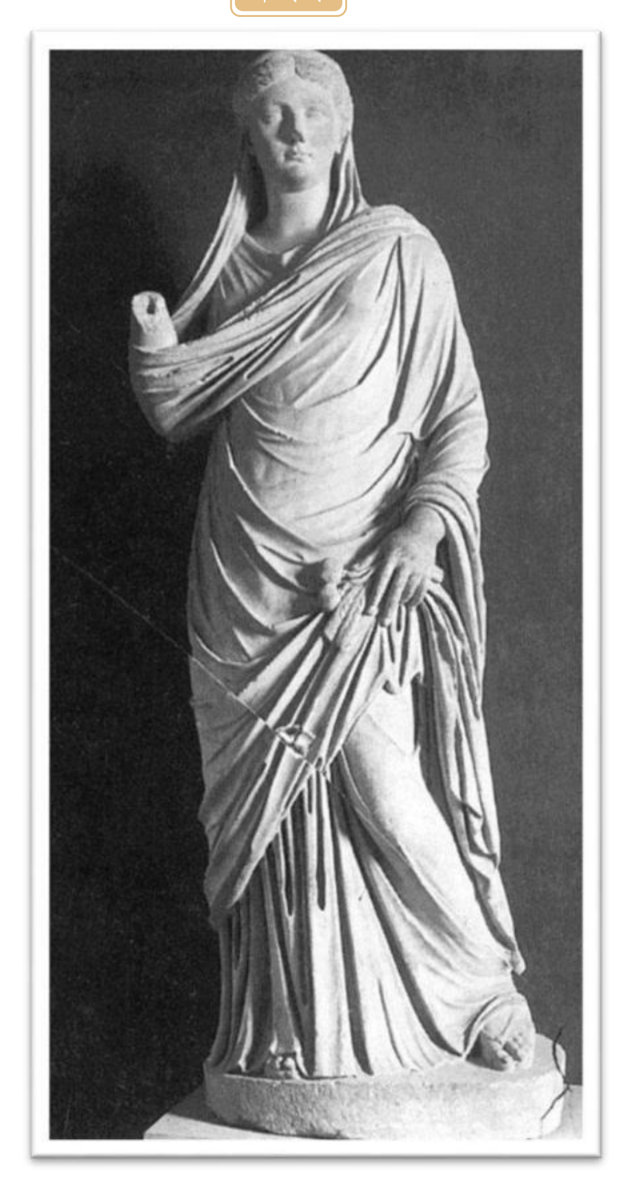


(تصوير ١٣٦)

الإمبراطور كلاوديوس فى هيئة جوبيتر

القرن الأول الميلادى

Musei Vaticani, Vatican City.

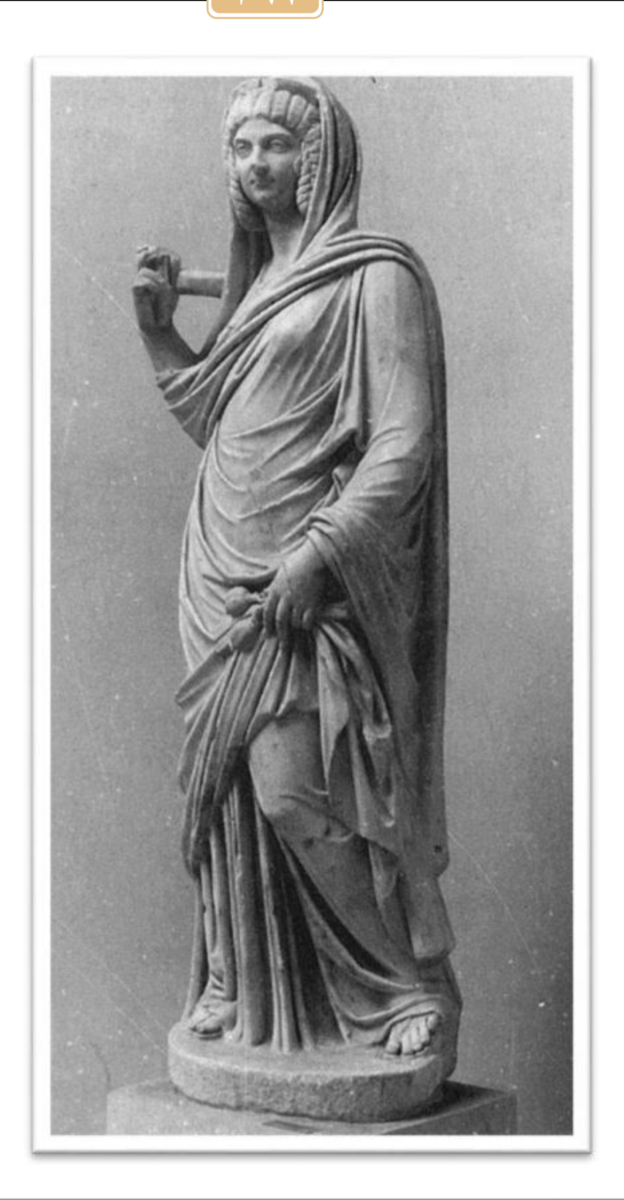


(تصوير ١٣٧)

الإمبراطورة سابينا فى هيئة كيريس

القرن الثانى الميلادى

Ostia Museum, Ostia.

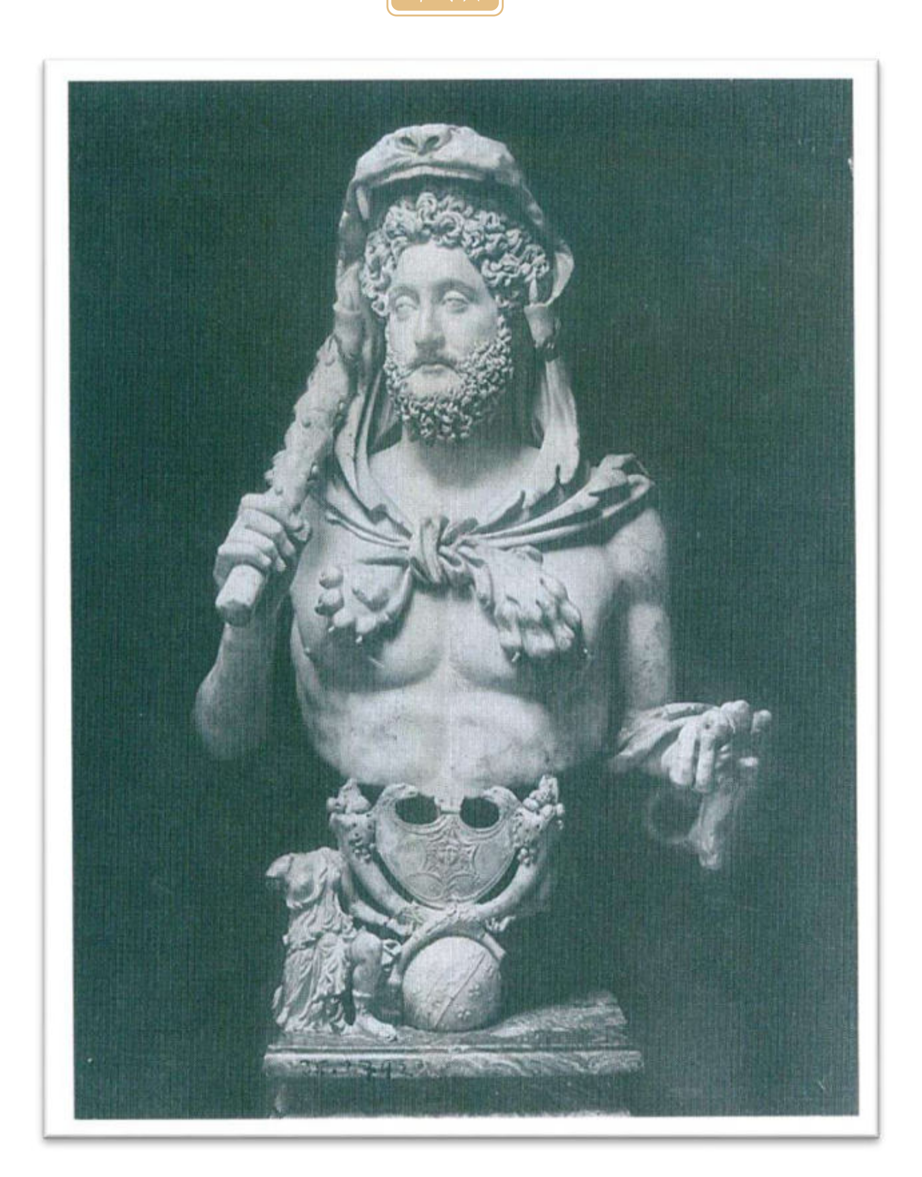


(تصوير ١٣٨)

الإمبراطورة جوليا دومنا فى هيئة كيريس

القرن الثالث الميلادى

Ostia Museum, Ostia.

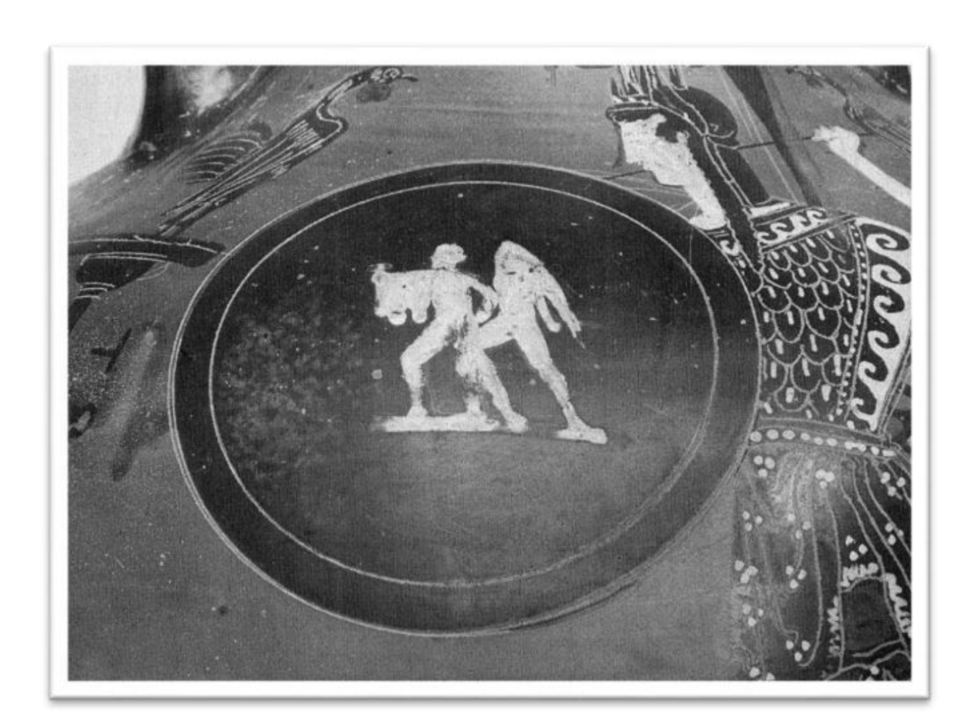


(تصوير ١٣٩)

كومودوس فى هيئة هيركوليس

القرن الثانى الميلادى

Capitoline Museum, Rome.



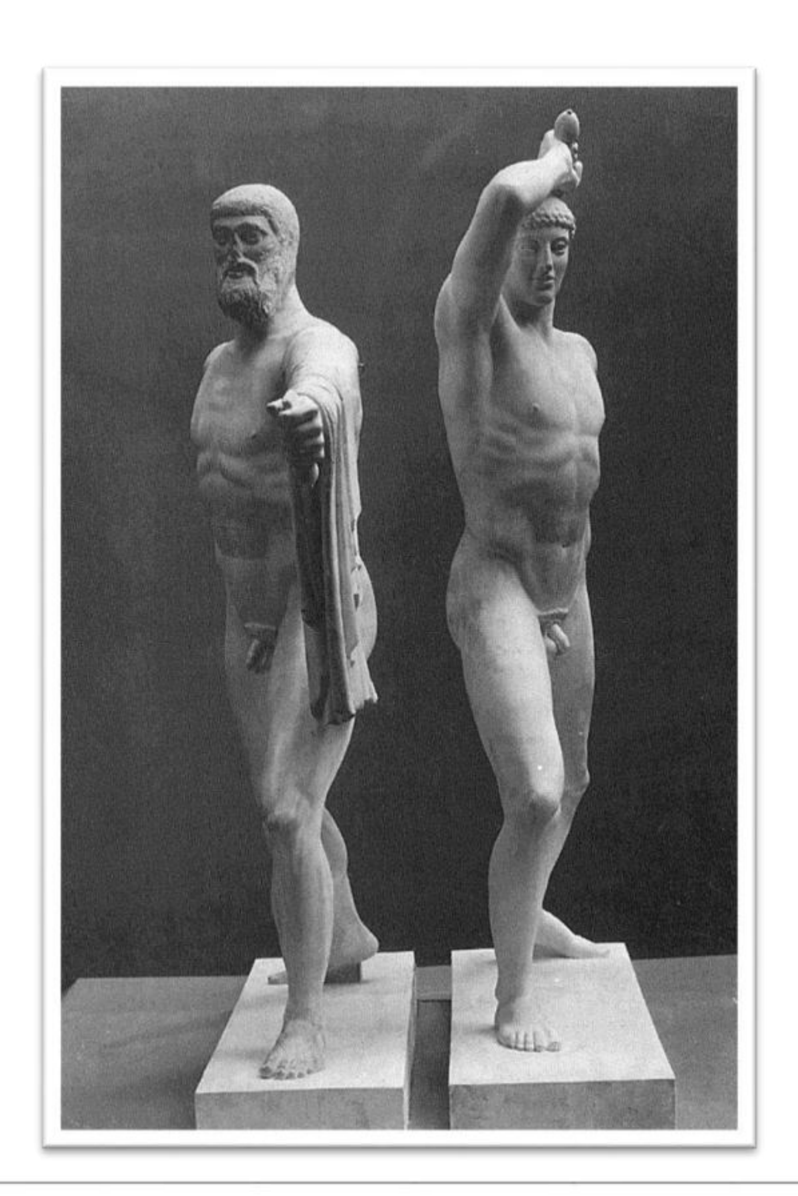
(تصوير ١٤٠)

هارموديوس وأريستوجيتون قاتلا الطاغية

أمفورا أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٧٧ ق.م)

British Museum, London.



(تصوير ١٤١)

نسخة من مجموعة قاتلى الطاغية

The Metropolitan Museum of Art. New York.



(تصوير ١٤٢)

ثيسيوس يقاتل الكينتاوروى فى وضعية هارموديوس

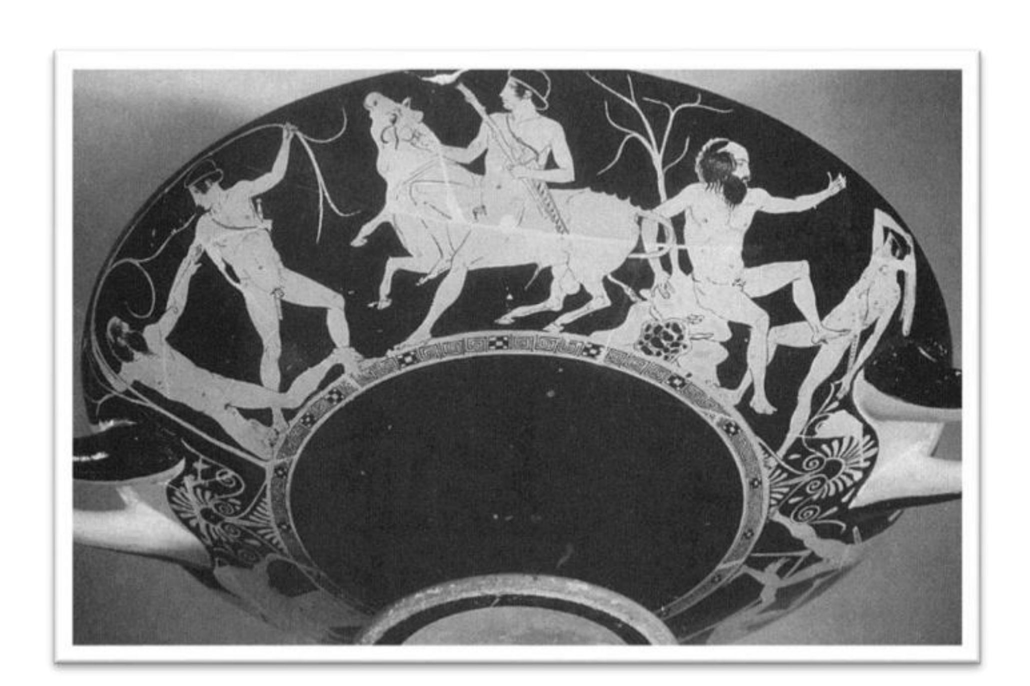
على إفريز أعلى الرواق الغربى فى الهيفايستيون فى أثينا

منتصف القرن الخامس ق.م



(تصوير ١٤٣)

ثيسيوس فى هيئة أريستوجيتون يقاتل خصومه
الذين يرمونه بالصخور
على إفريز أعلى الرواق الشرقى فى الهيفايستيون فى أثينا
منتصف القرن الخامس ق.م



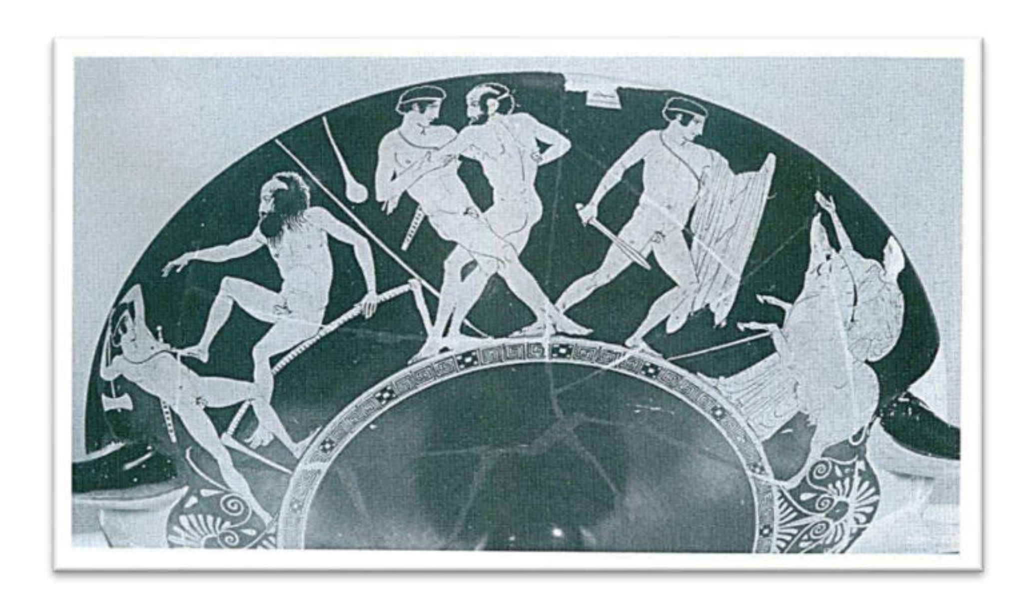
(تصوير ١٤٤)

ثيسيوس يقاتل سكيرون فى وضعية هارموديوس

كأس أتيكى من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٤٠-٤٣٠ ق.م)

British Museum, London.



(تصوير ١٤٥)

ثيسيوس يواجه الخنزير فى وضعية أريستوجيتون

كأس أتيكى من الأشكال الحمراء

(الجانب الآخر من الكأس السابق)

(حوالى ٤٤٠-٤٣٠ ق.م)

British Museum, London.

الفصل الثامن عشر

الحياة والأسطورة في الفن

معايشة الأسطورة للحاضر تعنى أن الفنانين تخيلوا في الغالب أن الأحداث الأسطورية تقع في أماكن مألوفة، وأن المشاركين في الحدث الأسطوري يتصرفون كما يتصرف البشر في حياتهم الطبيعية، وربما يمارسون ما يمارسه الناس في حياتهم اليومية. كان ذلك ينطبق بصفة خاصة على الفنانين الإغريق.

كان لدى رسامى المزهريات موضوعان رئيسيان: عالم الأسطورة، والعالم المحيط بهم. أدى ذلك إلى وجود تفاعل بين تصوير الأسطورة وتصوير الواقع والحياة العادية.

في بعض الأحيان يكون كل ما يميز التصويرات الأسطورية عن مشاهد الحياة اليومية هي بعض التفاصيل، مثل الكتابة المحددة للهوية، أو إضافة ملمح غير متوقع يساعد فى التعرف على الأسطورة، على سبيل المثال يصور رسامو المزهريات النساء وهن يجلبن الماء من بيت النبع (نبع ماء مسقوف ببناء على هيئة منزل). هذا النشاط اليومي المتمثل في جلب الماء من الينبوع كان يسمح للنساء بأن يجدن فرصة للنقاش والثرثرة. في (تصوير١٤٦) نرى اثنتين من النساء تتبادلان الثرثرات. النساء اللاتي يتجهن بوجوهن صوب اليسار قد وصلن توا، يتضح ذلك من جرارهن الفارغة الموضوعة على جانبها فوق رؤوسهن، لكنهن توقفن ليتبادلن بعض الكلمات مع غيرهن ممن وصلن الآن. الفتاة التي تقف، إلى أقصى اليسار، منتظرة، وقد وضعت جرتها بشكل جيد تحت صنبور على شكل أسد، لم يخرج شيء عن المألوف في هذا المشهد، إنه مجرد مشهد إعتيادي من الحياة العادية. لكن في مشاهد أخرى مشابهة توجد لمسة تحمل الشر المحدق أضيفت إلى المشهد (تصوير١٤٧) للوهلة الأولى يبدو التصوير طبيعيا تماما. تظهر في الجانب الأيسر فتاة، إلى اليسار من بيت النبع، على وشك أن تضع جرتها تحت الصنبور، وبجوارها شاب يركب حصان ويسحب آخر (يمكن رؤية ثماني أو سبع أرجل بوضوح من الجوادين، وخطم الحصان المسحوب يبدو طرفه بارزا، بينما يختفى الحصان نفسه خلف الحصان الذي يركبه الشاب).

الشاب ينتظر حتى تفرغ الفتاة في أناة. قد يبدو هذه المشهد صورة من صور الحياة اليومية، لكن إلى جهة اليمين يوجد ما يجعل الأمر مختلفا: يختبئ خلف بيت النبع محارب يجلس القرفصاء في هيئة توحي بالتربص وتنذر بالخطر.

لم يعد المشهد شكلا بسيطا من صور الحياة اليومية لقد تغير الجو العام في التصوير بعد ظهور هذا التهديد المتخفي داخل المشهد السلمي. فعلى الرغم من أن الفنان يعرض فى الجانب الأيسر من بيت النبع مشهدا خاليا من التوتر، فتاة تجلب الماء وفتى ينتظر ليسقي خيوله، إلا أن الشكوك تدور حول هذا المحارب المختبئ خلف بيت النبع يراقب الموقف في تربص بصورة غير متوقعة.

تقفز في التو إلى أذهان من يشاهدون هذا التصوير، من أولئك الذين يتذكرون قصة ترويلوس، شخصية أخيليوس الذي نصب كمينا لترويلوس، الأمير الطروادي الذي خرج ليسقي خيوله بمصاحبة أخته بوليكسينا (أنظر تصوير ٥٦). إن ما حدث بعد ذلك أن أخيليوس استرق النظر إلى الأميرة الطروادية الجميلة، فتتابعت النظرات في لهفة، بعد ذلك بمدة طويلة طلب شبح أخيليوس أن تتم التضحية ببوليكسينا الجميلة على قبره، قبل أن يشرع الأغريق في الإبحار للوطن بعد دمار طروادة (تصوير ٣٠).

تساعد المعرفة بالأسطورة على تحديد هويات الشخصيات المصورة، وتحديد أسمائها. الفتاة التي تنتظر أن تملأ جرتها هي بوليكسينا، والشاب الذي ينتظر مع خيوله هو ترويلوس، والمحارب المترصد هو أخيليوس. لم يعد المشهد هادئا، صار مليء بالهواجس من هول ما سيحدث.

انتقى الفنان لحظة هادئة ستتحول إلى ذروة الحدث. فإذا كان المتلقي يعرف الأسطورة فإن التكملة المأساوية للقصة سوف تتداعى على ذهنه، سيتذكر موت الشاب وعقوبة أخيليوس، والتضحية الدموية بالفتاة.

أحيانا أخرى تكون التصويرات لطيفة وأكثر حميمية، على سبيل المثال حينما يتشارك الأب والأم في مداعبة طفلهما، كما يفعل كل الآباء والأمهات. يظهر البطل هيكتور في الألياذة، وهو يلتقي بزوجته، في لحظات مسروقة من القتال، فوق أسوار طروادة، وقد

اصطحبت الزوجة معها الطفل الصغير، وراح هيكتور يهزهز طفله ويهدهده بذراعيه القويان. كذلك فإن هيراكليس، الذي يكدح لينجز الأعمال المفروضة عليه، من المفترض أنه كأي أب يستمتع بلعب دور رب الأسرة، عندما كانت تسنح له الفرصة بأن يختطف لحظات ذات خصوصية مع أسرته (تصوير١٤٨). تظهر زوجة هيراكليس وهي جالسة في منزلها، وقد ألمح الفنان إلى أن المشهد يصور حدث من داخل منزل عن طريق تصوير مرآة معلقة على الحائط. تضع زوجة هيراكليس ابنها على فخذها وقد مد ذراعية لوالده، الذي مد يده إليه بالمثل. يختلف مثل هذا المشهد عن تصوير المشهد الأسري في الحياة اليومية الأثينية فى أمر واحد فقط، هو أن الأب هنا يرتدي جلد الأسد ويسمك بالهراوة والقوس وجعبة السهام. يقترب هذا الوضع من التصور الذي وضعه يوريبيديس في ذهنه فيما بعد بفترة طويلة، عندما صور هيراكليس وهو ينقذ أطفاله من الموت الذي كان يهدد حياتهم، فيقول متعجبا:

"لست أنا من يهمل واجب العناية بأولاده فالناس يتساوون جميعا

فى أمر واحد- سواء أكانوا من النبلاء أو الحقراء- كلهم يحبون أولادهم

قد يختلفون فيما بينهم من حيث الثراء، البعض يمتلكون والبعض لا يمتلكون:

ولكن السلالة البشرية كلها محبة لأطفالها بحكم الغريزة"

Eur.Her. Fur. 633-636

(ترجمة: أحمد عتمان)

تصوير الجوانب الإنسانية في البطل، بهذه الطريقة، كان له دور كبير في جعل الأسطورة غضة تحيا في عقول الناس وقلوبهم.

يمكن أن تبدأ الأحداث الكارثية أيضا بطريقة تبدو عادية. هيليني تهرب مع باريس ويتسببان في نشوب الحرب الطروادية. كيف تصور رسام المزهريات الأثيني المشهد (تصوير١٤٩)؟. يبدو المشهد قريب الشبة بحفل الزواج الأثيني، فيما عدا مغازلة إله الحب

والكتابات النقشية المحددة للهوية، وهي العناصر التي خرجت بالمشهد من تصوير حفل زفاف عادي إلى تصوير مشهد أسطوري. فالطريقة التي يمسك بها باريس رسغ هيليني هى تلميح طقسي يقوم به العريس في حفلات الزفاف الأثينية (تصوير ١٥٠).

يظهر توأم هيراكليس، المدعو إيفيكليس Iphikles، وهو يحضر درسه في الموسيقا (تصوير ١٥١) بنفس الطريقة التي يظهر بها الشاب الأثيني. معلم الموسيقا الخاص به هو لينوس Linos الشخصية الأسطورية، أخو العازف الأسطوري اورفيوس. لاحظ كيف يجلس المعلم على كرسي ذي مسند خلفي، بينما يجلس التلميذ على مقعد بلا مسند للظهر. ذلك أن المعلم يلقي دروسه على مدار اليوم، بينما يكون لكل طالب وقت محدد، ثم يأتي من يليه. عندما ينتهي دور إيفيكليس فى الدرس سوف يأخذ هيراكليس مكانه. يظهر هيراكليس على الجانب الآخر من المزهرية (تصوير ١٥٢) مصحوبا بعبد ثراكي موشوم الساعد يحمل له القيثارة. قد يكون هيراكليس في هذا المشهد غير مميز عن شباب الطبقة الراقية في أثينا في القرن الخامس ق.م. ولكن هذا في حال عدم وجود كتابة نقشية تحدد هويته، وسهم طويل يستخدمه ليتوكأ عليه كعصا.

كانت إضافة الكتابة ببساطة لها من القوة بحيث تحول المشهد العادي وتنقله إلى فئة المشهد الأسطوري. بالنسبة للأسرة الأثينية كانت اللحظة التي عندها يترك ابنهم العزيز المنزل؛ ليذهب للقتال من أجل وطنه، بالتأكيد لحظة عصيبة على النفوس. يظهر أحد المقاتلين، الذى يستعد للذهاب للقتال، ينتظره والده لتوديعه، وهو يوصيه، ووالدته تقف إلى جواره. إنه مشهد محزن. في (تصوير١٥٣) قد يبدو المشهد لأول وهلة أنه يصور مشهدا من الحياة الواقعية، إلى أن الكتابات توضح أن الشاب الواقف لم يكن احدا آخر غير البطل الطروادي هيكتور، يشد درعه بجدية على جسده، وهو ينصت لوالده، برياموس، بينما تمسك أمه هيكوبى له الخوذة والرمح.

تظهر الشخصيات الأسطورية في هذا المشهد عميقة في أنها تظهر مشاعر الأبطال كبشر عاديين، وقد يحدث العكس، فيجوز أن يتسم بمظاهر البطولة، إذا ما صور على غرار إحدى الشخصيات البطولية الأسطورية.

عندما قُتل البطل ساربيدون، ابن زيوس، أرسل والده، كبير الآلهة، كل من إله النوم وإله الموت، ليحملا جسده بعيدا عن أرض المعركة (تصوير ١٥٤). رسام المزهرية صور الجسد الميت ضخما ممددا بشكل أفقى، ويقوم الإلهان الملتحيان بحمله بصعوبة، بينما يقف هيرميس خلفهما يشرف على عملهما. يروى هرميروس في الإلياذة أن زيوس وضع أبوللون أمام تحدى أن يغسل جروح ساربيدون قبل أن يعيد إله النوم وإله الموت جسده إلى الوطن. رسام المزهرية أعاد التفكير في القصة من منظوره، ولم يعتمد على نص هوميروس. إنه يعرف جيدا أن هيرميس كان مرشد الأرواح في عالم الموتى؛ لذلك أحضر هذا الإله إلى المشهد عوضا عن تصويره في العالم السفلي. من المعروف أن إله الموت هو توأم إله النوم، ولذلك فمن الصعب تمييزهما عن بعضهما البعض، إلا إذا كتب بجوار كل شخصية منهما اسم صاحبها. إله الموت، الذي يرتدي درعا أسودا، يحمل الجزء العلوي من الجسد الضخم الممدد، بينما يجمع إله النوم رجلي البطل. ذهب جهد الفنان بالأساس في تصوير كم كان جسد ساربيدون ضخما وقويا وثقيلا. وقد وضع في ذهنه كل معارفه التشريحية، وكانت حاضرة فى حسبانه. صور الفنان جنديا على كل جانب من جانبي المركز، الذي يشغله ساربيدون وإله الموت وإله النوم. هؤلاء الجنود المشاة ليسوا في قوة ساربيدون كما يبدو بوضوح. يمكن أن ينقل هذا المشهد، الذي يتسم بالوقار التراجيدي، تصوير يرى فيه الأثينيون تجسيدا لجنودهم البواسل الذين قد يسقطون من أجل بلادهم (تصوير ١٥٥)، وذلك بإظهار الآلهة المجنحة تحمل الأثيني الذي سقط وهو يقاتل. وقد كانت مثل هذه المشاهد توضع بجوار شاهد قبر الجندي الأثيني.



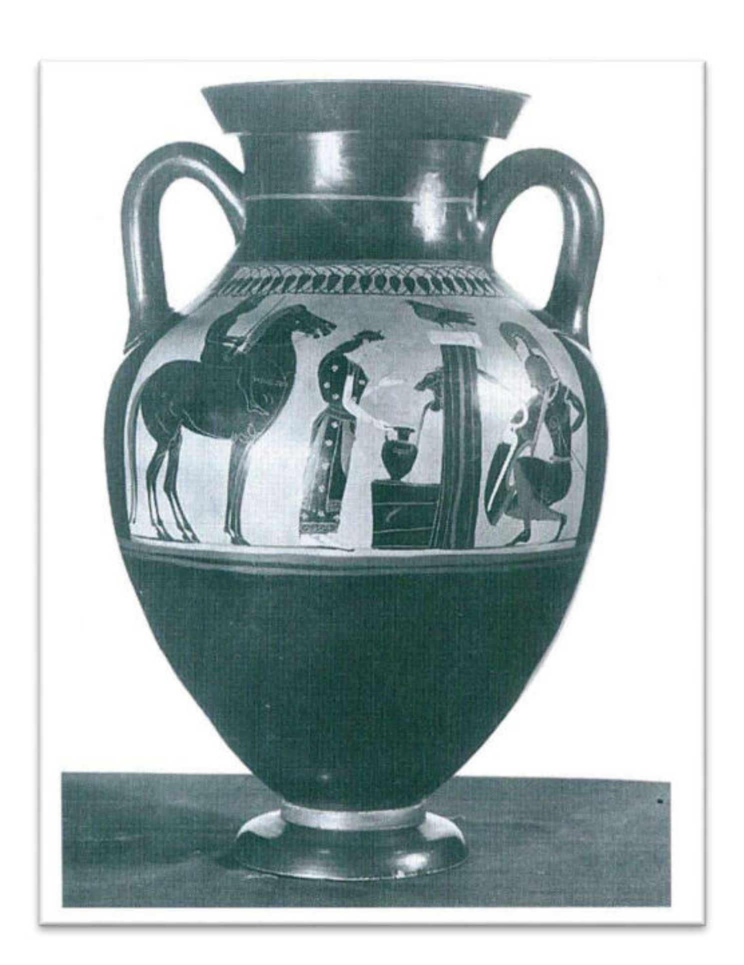
(تصوير ١٤٦)

فتيات يجلبن الماء من بيت النبع

هيدريا أتيكية من الأشكال السوداء

(حوالى ٥٣٠ ق.م)

Martin von Wagner Museum, Würzburg.



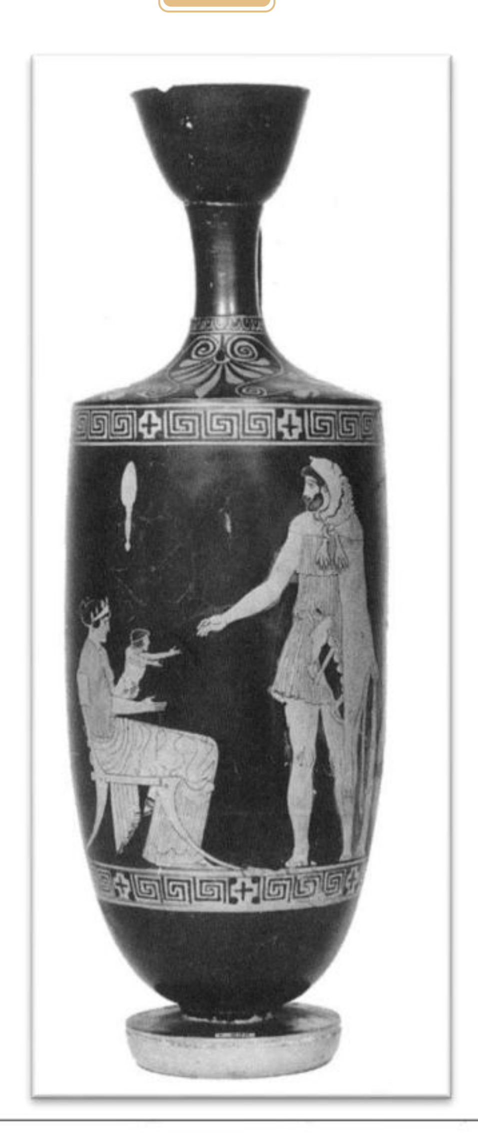
(تصوير ١٤٧)

أخيليوس يعد كمينا لترويلوس وبوليكسينا

عند بيت النبع

أمفورا أتيكية من الأشكال السوداء

Antikensammlung, Staatliche Museen Zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Berlin.



(تصوير ١٤٨)

هيراكليس مع زوجته وطفله

ليكيثوس أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٥٠ ق.م)

Ashmolean Museum, Oxford.



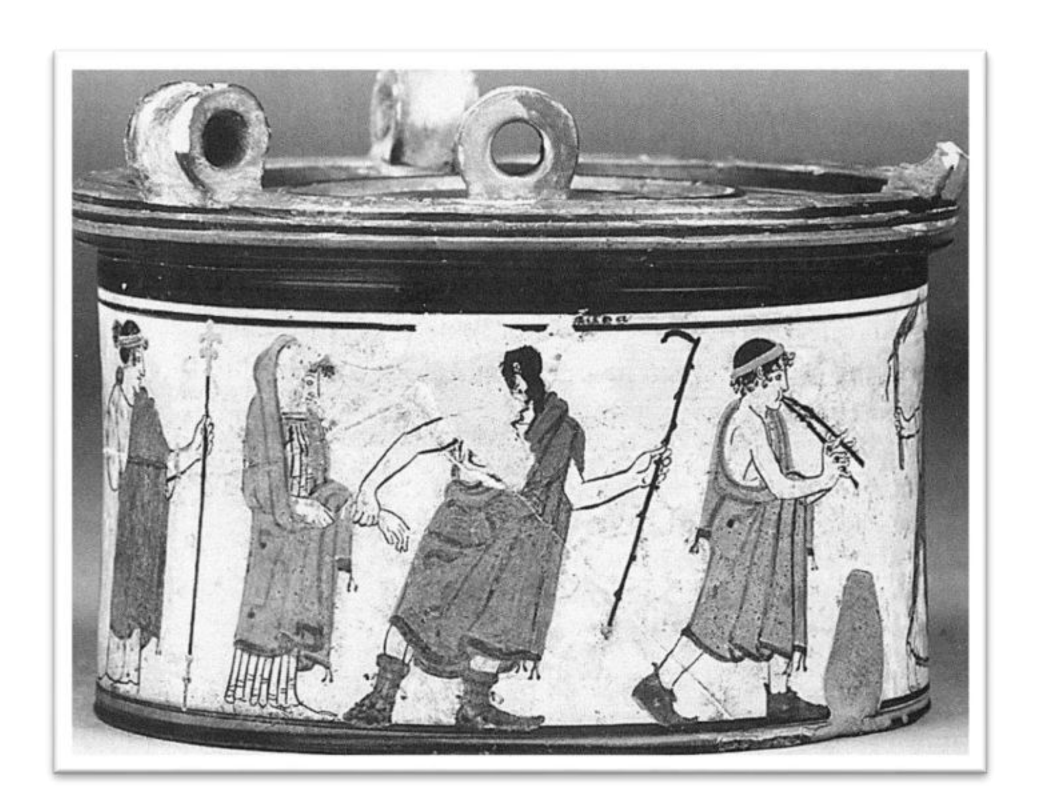
(تصوير ١٤٩)

باريس يختطف هيلينى

سكيفوس أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٩٠-٤٨٠ ق.م)

Museum of Fine Arts, Boston.



(تصوير ١٥٠)

طقس جذب العروس من معصمها فى الزواج الأثينى

بيكسيس أتيكية ذات أرضية بيضاء

(حوالى ٤٧٠-٤٦٠ ق.م)

British Museum, London.



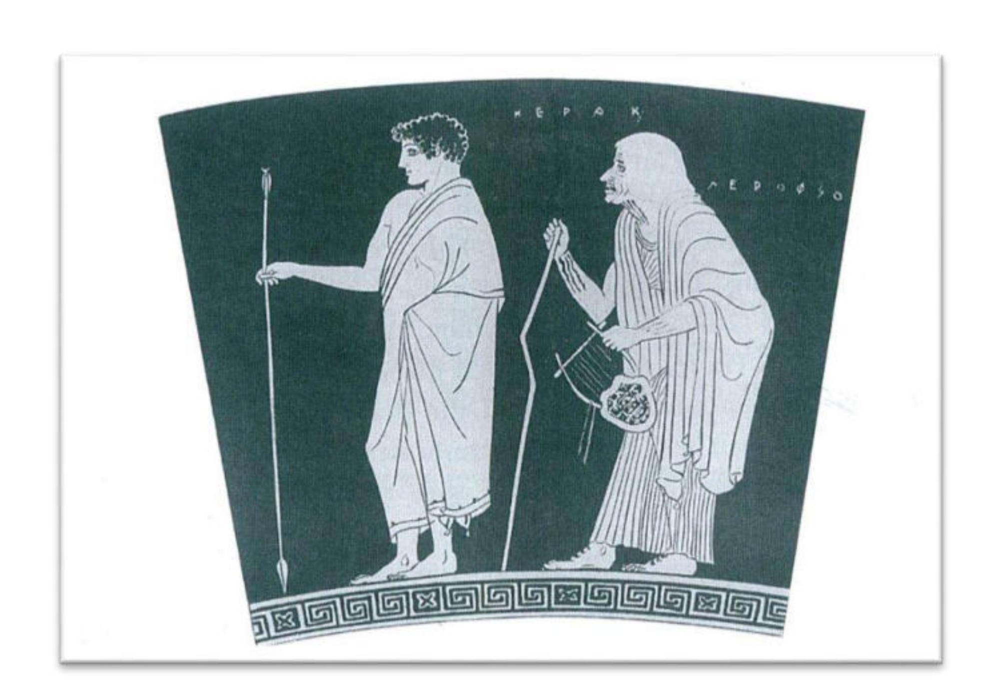
(تصوير ١٥١)

إيفيكليس يتعلم عزف القيثارة من لينوس

سكيفوس أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٧٠ ق.م)

Staatliche Museum, Schwerin.



(تصوير ١٥٢)

هيراكليس يأتي ليأخذ دوره فى تلقى درس العزف

سكيفوس أتيكية من الأشكال الحمراء

(الجانب الآخر) (حوالى ٤٧٠ ق.م)

Staatliche Museum, Schwerin.



(تصوير ١٥٣)

رحيل هيكتور

أمفورا أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٥١٠-٥٠٠ ق.م)

Antikensammlungen, Munich.



(تصوير ١٥٤)

النوم والموت يحملان جسد ساربيدون

كراتير أتيكية من الأشكال الحمراء

القرن السادس ق.م

Metropolitan Museum, New York.



(تصوير ١٥٥)

النوم والموت يحملان جسد محارب أثينى

ليكثوس أتيكية ذات أرضية بيضاء

(حوالى ٤٥٠ ق.م)

British Museum, London.

الفصل التاسع عشر

عرض ما لا يمكن رؤيته

يمكن للكلمات أحيانا أن تستحضر للذهن المشاهد التي يستعصي على التصوير المرئي استحضارها. كل ما يتم إخفاؤه يمكن أن يوصف بالكلمات، فالعواطف والمشاعر الخاصة يمكن للكلمات أن تصفها لنا، والتحول الأسطوري في شكل الكائنات يمكن التعبير عنه بالكلمات، كان الشاعر الروماني أوفيديوس ماهرا ودقيقا بعض الشيء في تصويره اللفظي للتناسخات. على سبيل المثال يصف كيف كان شعور دافني التى كانت ترفض الانسياق وراء إلحاح أبوللون في عناقها، وتحولها إلى شجرة غار بمساعدة أبيها إله النهر.

"غير أن ابنة بينيوس ولت عنه فرارا حياء وحذرا وخلفته حيث هو، ولم تتح له فرصته ليقول ما يريد، وعبثت الرياح بثوبها فجعلته يعض بجسدها فيجسد مفاتنها، كما عبثت بشعرها فإذا هو يتهدل متموجا، وإذا هى بهذا وذاك أبهى ما تكون. ولم يقنع الإله الشاب بهذا الغزل، فدفعه الهوى إلى أن يسرع خطاه ويطاردها، مثله فى ذلك مثل كلب بلاد الغال الذى يلمح أرنبا بريا عن بعد وهو يعدو فى حقل أجرد فيعدو فى أثره ويلاحقه، وكلما خال أنه أدركه ومد خطمه ليمسكه إذا هو قد أفلت منه، وهكذا يمضيان لا يدرك أحدهما الآخر. وكانت هذه هى حال الإله والفتاة. وما أن أحس الإله الشاب انفلاتها من بين يديه حتى خف فى إثرها، وإذا هم يعدوان، كل يريد تحقيق هدفه، تاعذراء يحدوها الأمل فى أن تنجو، والإله يملؤه الخوف من أن يخفق. وكان الإله أسرع عدوا لأن أجنحة الحب كانت تعينه، فإذا أنفاسه تقع على شعرها المتطاير، وهى تكل ولا تقوى على العدو، فتقع خائرة القوى إلى جانب مياه بينيوس تصرخ قائلة: " أمدد إلى يد العون يا أبتاه، ودع مياهك- إذا كانت لها تلك القدرة القدسية حقا- أن مسخ جمالى هذا الذى أثار الإعجاب بى فى قلوب الجميع". وما إن أتمت كلماتها حتى استرخت، وإذا صدرها قد استحال جذع شجرة، وإا شعرها أوراقا، وإذا ذراعاها أغصانا، وإذا قدماها جذورا، وإذا وجهها قمة تلك الشجرة، ولكنها على هذا بدت رائعة."

(Ovid, Met., I.525-552.)

(ترجمة: ثروة عكاشة)

كيف يمكن لصورة جامدة أن تعبر عن تحول كهذا بمثل هذه الرقة؟

حاول فنان الفسيفساء الروماني (تصوير ١٥٦) أن ينقل جوهر القصة، خوف دافني ونفورها، وهروبها من أبوللون المشع، الذي كان يتوق إليها ويطاردها، وهو يمد يده وقد أوشك على الإمساك بكتفها. تحولت الفتاة في اللحظة الحاسمة قبل أن يلمسها مباشرة إلى شجرة غار. لكن تلميح الفنان لهذه الخاتمة يبدو غير دقيق بشكل محبط، إذ يبدو كما لو كانت دافني تهرول نحو شجيرة أكثر من أنها تحولت إلى هذه الشجيرة. على أية حالة لم تكن المهمة بسيطة ولا سهلة، مع ذلك هناك فنانون تشبعوا بتصوير التحولات بطريقة مختلفة، فأحيانا يتحينون الفرصة لتصوير اللحظة الحاسمة، ولكنهم يتخيلونها بشكل مختلف. كان هذا ما فعله رسام المزهريات الذي صور تحول ثيتيس في (تصوير١٥٧). كانت ربة البحر ثيتيس إحدى النيريديات، وكانت ممانعة فى الزواج من بيليوس، أحد البشر الفانين، وقد فعلت كل ما في وسعها لتمنع بيليوس من أن ينال منها. حيث كانت تعتبره أقل منها مرتبة. كانت ثيتيس بحكم أنها من الكائنات البحرية، لديها القدرة على تغيير شكلها إلى أي شيء تختاره. عندما هم بيليوس أن ينال منها قاومته بأن حولت نفسها إلى أسد يزأر، ثم إلى ثعبان يهسهس، وفي النهاية إلى ماء متدفق مع نار حارقة. كان من الصعب جدا تصوير مثل هذا المشهد خاصة آخر حالتين من التحول. على أي حال حاول بيليوس الإمساك بالدخان الأسود السريع، بتصميم وعزم لا يثبط. عندئذ استعادت ثيتيس صورتها الطبيعية وقبلت الزواج منه.

كان من اليسير تصوير التحولات الخاصة بثيتيس بكلمات شعرية، لكن كان من الصعب أن يعبر الفنان عن هذه التحولات في تصوير واحد. لجأ أحد الفنانين إلى تصوير ثيتيس في صورتها الطبيعية بوصفها حورية البحر المحبوبة، ولكن في الوقت ذاته حتى يمكن التعرف على تحولاتها صور أشكالا متداخلة تشترك مع جسدها. في (تصوير١٥٧) يحيط بيليوس بذراعه خصر ثيتيس. تظهر في التصوير ثلاثة ثعابين (أحدهم تمسك به ثيتيس، والآخر يلتف حول ذراعي بيليوس، والثالث يلتف وهو يعض كعب بيليوس)، وكذلك أسد صغير (الذي يظهر وهو ينزل على ظهر بيليوس)، وجميع هذه الحيوانات ترمز إلى

تحولات ثيتيس. تم التعبير عن إصرار بيليوس عن طريق تصوير يديه وهما متشابكتان معا، حيث تداخلت أصابعه وتشابكت بإحكام، فظهرت وهي مغلقة، كما لو كانت تخطيط جيومتري.

توجد طريقة أخرى لتصوير التحولات يلمح إليها بتصوير التحولات في تتابع متعاقب. قاد حظ الصياد أكتايون العثر الشاب إلى أن يلمح دون قصد الإلهة ديانا (النظير الروماني لأرتميس الإغريقية) عارية في مسبح (بركة ماء). لم يكن في مقدور الإلهة الغاضبة أن تصل إلى ملابسها، أو إلى أسلحتها، فقامت بقذف الماء بيدها على وجه أكتايون، وحذرته أن يخبر أحدا بأنه رآها عارية. يقول أوفيديوس:

"وبينما كانت ديانا تستحم كعادتها فى الغدير كان حفيد كادموس قد ترك الصيد وأخذ يخطو مترددا خلال هذه الغابة التى لم يسبق له رؤيتها حتى بلغ الغار، وقاده القدر إلى مدخل فنفذ منه، ولم يكد يصيبه رذاذ الماء المتطاير ويشهد الأجساد العارية حتى ضربت الحوريات على صدورهن وملأن الغار بصراخهن، وتحلقن حول دايانا ليحمينها بأجسادهن غير أن طولها جعلها تبرز فوقهن جميعا برأسها وعنقها. وحين تبينت ديانا أن عين رجل غريب وقعت عليها وهى عارية اكتست وجنتاها بحمرة السحب التى تنعكس عليها أشعة الشمس الساقطة عليها أو بحمرة الفجر ساعة يصطبغ بالأرجوان. ومع أن رفيقاتها المحيطات بها كن يسترنها إلا أنها انزوت جانبا وأشاحت بوجهها، وتمنت لحظتها لو كانت ممسكة بسهامها، فأخذت قليلا من الماء الذى تستحم به ونثرته فى وجه الشاب فعم شعره، ومضت تتمتم منذرة إياه بمص مشئوم قائلة:

" رح الآن وارو إن استطعت أنك شاهدتنى وأنا عارية بلا ثياب؟" ولم تضف إلى قولها شيئا آخر، فنبت قرنا وعل معمر فى جبهته التى ابتلت بالماء، وطالت رقبته ودقت أطراف أذنيه، وتحولت يداه قدمين وذراعاه إلى ساقين طويلين، واكتسى جسده بجلد أرقش وحل قلبه الرعب. وحين رأى الماء يعكس صورة وجهه بقرنيه هم أن يأسى، غير أن شفتيه لم تتحركا بكلمة فجعل يئن، وكانت هذه هى لغته الوحيدة التى بقيت له. وانهمرت الدموع من عينيه مبللة وجنتيه الممسوختين، وأخذ يفكر بعقله وكان هو كل ما بقى له. ماذا تراه فاعلا؟ أيعود إلى القصر الملكى أم يختبئ فى الغابات؟ وبينما هو متردد فيما يفعل خجلا

من العودة إلى القصر وخوفا من البقاء فى الغابات إذا كلباه ميلامبوس وإخنوباتيس المنفردان بقوة شمهما يحيطانه بنباحهما، وأولهما من سلالة اسبرطية وثانيهما من سلالة كريتية، وجرت فى إثرهما فى سرعة الريح العاصفة سلالات مختلفة من الكلاب......."

(Ovid, Met., III.181-205.)

(ترجمة: ثروة عكاشة)

هكذا أصبح أكتايون في وقت ما بشرا في أفكاره ومشاعره، لكنه محبوس في جسد أيل ملاقيا مصيره الرهيب، إذ لم تتعرف عليه كلابه في شكله الذي تبدل، فمزقوه إربا، ولم يستطع أن ينبس ببنت شفة، لم يكن في وسعه أن يطلب العون، أو أن يدافع عن نفسه. كان بالفعل شخصا سيء الحظ.

لم يفكر الفنان حتى في تصوير كلابا تهاجم أيلا، لأن ذلك كان ليبدو مشهد صيد عادي. لكن تصوير الكلاب وهي تهاجم رجلا ربما يبدو غير اعتيادي (تصوير١٥٨) على وجه الخصوص إذا كان هذا الرجل ينبثق من جبهته قرنان، مما يجعل القصة أكثر وضوحا.

مع أن النحات لم يكن قادرا على الوصول لتصوير الضغط النفسي للإنسان الحبيس في جسد أيل، ولكنه استطاع على الأقل تصوير القصة نفسها بتصوير التعاقب المؤلم للنفس، عند اقتراب لحظة التحول الكامل.

واجهت أيضا إشكالية تصوير مشاعر الرجل الأسير داخل جسم غريب، وما يدور في ذهنه من أفكار، الفنانين الذين صوروا قصة اوديسيوس وكيركي. كانت الساحرة كيركي تتوق، برغبة لا تقوم، إلى تحويل أي زائر قد يصل مجلسها إلى حيوان. وكانت تقوم بذلك بعد دعوة زوارها إلى الشراب، وبعد ذلك تلمسهم بعصاها. عندئذ، وفقا للأوديسية، يتحولون إلى خنازير، وحينها تدجنهم في حظائر تناسب هيئتهم الجديدة. أحبط البطل اوديسيوس محاولة كيركي أن تحوله، فقد استعد لهذه اللحظة بأن أكل عشب معين قبل أن يصل إلى مجلسها، وصار غير متأثر بجرعتها السحرية، وبالتالي أصبح قادرا على تهديدها، عندما احتفظ بهيئته البشرية ولم يتحول. وحينئذ أجبرها على تحويل رفاقة (الذين وصلوا قبله وتم



تحويلهم) إلى رجال مرة أخرى. اختار أحد رسامي المزهريات أن يصور اللحظة الدرامية التي يسحب فيها اوديسيوس سيفه في مواجهة كيركي، التي أصابها الذهول، والتي أسقطت من يديها الكأس والعصا، وفرت لتنجو بحياتها (تصوير١٥٩). تحول اثنان من رجال اوديسيوس إلى حيوانات، وقد ظهروا وهم يسرعون خلف اوديسيوس ابتهاجا بما قام به.

قرر الفنان، الذي لم يقتف أثر نص الأوديسية حرفيا، أن يصور الرجال برؤوس وذيول حيوانات مختلفة. أحدهم برأس وذيل دب، الآخر برأس حصان وذيله. وكأن عملية التحول كانت في منتصف اكتمالها. تبدو هذه الفكرة جيدة، إلا أن التصوير الثابت يمكنه أن يصور ما حدث قبلا وما سيأتي خلفا. إنها تعبر عن الرجال في عملية التحول إلى وحوش ولكنها أيضا، بالمقارنة بالمينوتاوروس الذي كان مسخا له جسد أدمى ورأس ثور وذيله، من الممكن أن تعطى إيحاء أنهم مسوخ كاملة من الأصل، ولا يعبرون عن عملية تحول، ولكن استحضار كيركي المنزعجة والقلقة يسهل التعرف على ماهية هذه المسوخ، وأنهم رجال اوديسيوس، لكن جدير بالذكر أن الفنان نجح بصعوبة في التلميح للنفس البشرية السجينة داخل الجسد الحيواني.

نجح فنان آخر فى ذلك بشكل أفضل (تصوير١٦٠)، والذى تعد جرته واحدة من بين سلسلة من المحاكاة الأسطورية الساخرة، التي كانت مكرسة لإحدى العبادات. تظهر كيركي (التي حددت هويتها بالنقش) إلى اليسار تقدم كأسا ضخما مملوء بجرعتها السحرية لاوديسيوس المتحرق بشراهة للشراب، والذي يسعى للإمساك بالكأس بيدين متلهفتين. يظهر إلى اليمين نول كيركي، الذي كانت تنسج عليه قبل وصول اوديسيوس ورفاقه. على الجانب الآخر من النول يوجد مخلوق متألم. إنه واحد من رجال اوديسيوس، قد تحول إلى دب، كما يبدو من رأسه ومعظم جسده المشابه للدببة، لكن فخذيه الأماميتين تبدوان كما لو كانتا كتفين أدميتين متحفزتين بتوتر، والرجل الخلفية أدمية أكثر من كونها حيوانية، وكذلك القدم بالكامل. الوضع غير مريح والوضعية لا تلائم أدمي. الخطم المتجه لأعلى مثير للشفقة، كل هذه الملامح تشير إلى ما يعانيه الآدمي المحبوس في جسد حيواني من بؤس وشقاء. يلمح عدم اكتمال التحول الجسدي هنا إلى عدم التحول الروحي، أي أن المشاعر البشرية



للمتحول حاضرة. كان الفنان موفقا بشكل ملحوظ في تصوير ما خفي من مشاعر بشرية داخل الجسد الحيواني.

يمكن أن توصف العواطف القوية وحالات الانزعاج الذهني بصورة درامية بالكلمات، لكن ليس من السهولة بمكان تصويرها فنيا، فالرغبة والإقناع، وغالبا الدوافع والمشاعر القوية هي الأمور التي تدفع الحكايات الاسطورية إلى ما تنتهى إليه من نتائج وعواقب، ولتصوير مثل هذه القوى الخفية أو المجردة في عمل فني كان الفنانون يضطرون إلى اللجوء للتشخيص (تصوير أدمي يفترض أنه يجسد عاطفة، أو حالة ذهنية، ويتم تحديد هويتها بالكتابة لتوضيح التشخيص)، حتى يستطيع تصوير الأفكار التي قد لا يمكن رؤيتها بطريقة أخرى بالعين المجردة. يوظف رسامو المزهريات في بعض المناسبات هذا الأسلوب للوصول للتأثير المطلوب.

بدأت الحرب الطروادية بوصفها نتيجة النزاع بين الربات الثلاث على التفاحة الذهبية، جائزة الجمال التي كان على باريس أن يحكم بأيهن تستحق الفوز بها (تصوير ٩٢– ٩٥). مع أن النزاع بين الربات الثلاث كان بالأساس حالة عاطفية، فقد حاول الفنانون الإغريق جعله ظاهريا مجسدا عن طريق ابتكار تشخيص يعبر عن هذا النزاع أو الشقاق، إنها الربة إريس، ربة الشقاق، التي تظهر إلى جهة اليمين في صدارة المشهد (تصوير ١٦١) تحديدا فوق باريس، تم تصوير الجزء السفلى من جسدها خلف رابية، وتم التأكيد على هويتها عن طريق نقش اسمها بجوار رأسها. قدمت أفروديتي، التي ستفوز بالتفاحة الذهبية فيما بعد، رشوة لباريس كانت هذه الرشوة وعد بأن تدبر أمر فوزه بقلب هيليني، أجمل امرأة على وجه الأرض في زمانها، وبعد أن أعطاها التفاحة أصبح لزاما عليها أن تفي بوعدها، كانت هيليني في ذلك الوقت متزوجة من مينلاوس، وبالتالي فإن أفروديتي أدركت أن هيليني قد تقاوم بدافع الفضيلة تقرب باريس إليها. كدست على رأس هيليني كل المزايا في حب باريس. كيف يمكنها أن تقاوم إغواء أفروديتي؟!، التي كانت متأهبة بملاطفتها في شخص باريس، تم تصوير هذا الموضوع بواسطة رسام المزهريات من القرن الخامس ق.م. (تصوير ١٦٢)، الذى صور أفروديتي وهي ممسكة بتلابيب هيليني، بينما وضعت هيليني ذقنها على يدها، مستغرقة في التفكير ومترددة. يقف باريس إلى اليمين مع طفل

مجنح بجواره، الطفل الصغير يبدو أنه إروس، إله الحب، على الرغم من أنه محدد الهوية بالكتابة بوصفة هيميروس Himeros الرغبة. تقف إلى اليسار إحدى معاوني أفروديتي تحمل صندوق حلى، وقد تم تحديد هويتها بالكتابة بوصفها "بيثو" (الإقناع) Peitho. وقعت هيليني بين الرغبة والإقناع معاوني أفروديتي المؤثرين. ليس أمام هيليني سوى أمل ضعيف في أن تهرب من قدرها. وحتى يكون التأثير أكثر تركيزا أدرج الفنان تشخيصين معقدين، هيرمارميني Hermarmene (القدر)، التي ادارت ظهرها لباريس إلى اليمين، وتخاطب امرأة غير محددة الهوية معها طائر يجثم على يدها، بينما نيميسيس (العقاب) Nemesis في أقصى اليسار، تميل على كتف امرأة، التى أصبح النقش المحدد لهويتها غير واضح الآن، ويشير إصبعها إلى المحبين ليتحقق حبهما. المأزق العاطفي الدفين وعواقبه المريعة تم التلميح إليهم عن طريق التشخيصات.

يعود الفضل فى سقوط طروادة لخدعة الحصان الخشبى ذى المظهر البريء، الذى أخفى فى جوفه القوات التي ستقوم بتدمير المدينة من الداخل. صمم المحاصرون الاغريق لطروادة حصانا خشبيا ضخما مجوفا، تركوه خارج أسوار طروادة، وأوهموا الطرواديين أنه قربان يتقربون به إلى الربة أثينة لتؤمّن طريق عودتهم إلى أرض الوطن سالمين، ثم تظاهروا بعد ذلك أنهم فكوا الحصار عن المدينة وأبحروا بعيدا. قرر الطرواديون أن يجروا الحصان لداخل أسوارهم، علهم ينتفعون من حماية الربة أثينة، وأن يحاط الإغريق بالعثرات في رحلتهم دون حماية أثينة، ولكي يدخلوا هذا الحصان الضخم إلى قلب المدينة اضطر الطرواديون أن يفتحوا بوابتهم على مصرعيها، وكسروا جزء من أسوارهم، بعد ذلك قضوا ليلتهم في احتفال صاخب معتقدين أنها أول ليلة يقضونها بسلام منذ سنوات عدة مضت، لكن سعادتهم كانت قصيرة العمر، لأن الإغريق قد خبأوا أفضل رجالهم المسلحين داخل الحصان المجوف، وما إن غط الطرواديون في ثبات عميق، حتى نزل المحاربون الإغريق من الحصان، واستدعوا باقي قواتهم التى لم تبحر سوى لبضعة أميال. وعندها دمروا المدينة وسط ذهول الطرواديين من هول الصدمة.

كما هو الحال مع تصوير ضحايا كيركي، كانت مشكلة الفنان كيف يصور ما خفي. كان الحصان الخشبي بالنسبة للطرواديين عملا خشبيا لا غبار عليه. إنه قربان من الخشب، لكنه كان في الواقع مصدر للدمار المخيف، بما يحويه بداخله من مقاتلين مختبئين.

أحد الفنانين قدم الحل ببساطة (تصوير ١٦٣)، فقد قام بتصوير حصان ضخم يشغل كل المساحة المتاحة، وقد ألمح إلى أنه حصان خشبي وليس حقيقيا، بتصوير قوائمه مزودة بعجلات مثل دمى الحصان الخشبي التي يلهو بها الأطفال.

ملأ الفنان باقي المساحة بالمحاربين، ولكن في حالة تم رؤيتهم قد يفشل الأمر، وصنع "نوافذ"، في عنق الحصان يمكن من خلالها رؤية العديد من المقاتلين الإغريق الأخرين، كما لو كانوا مسافرين فى رحلة طيران جوي على طائرة. بهذه الطريقة تم تصوير ما قد تم اخفاؤه بوضوح، وروى ببلاغة كافية حكايته، لكنه فقد أي تلميح إلى أن الطرواديين قد تم خداعهم.

اجتهد الفنان الرومانى (تصوير ١٦٤)، مثله فى ذلك مثل الشاعر ڤيرجيليوس، فى رواية القصة من وجهة نظر الطرواديين ورؤيتهم. أعاد ڤيرجيليوس فى الإنيادة رواية القصة موضحا كيف قرر الطرواديون أن يحضروا الحصان الخشبى الضخم، الذى اعتبروه فأل خير، حتى أنهم قاموا بتوسيع مدخل أبواب المدينة بهدم جزء من السور.

قد يكون من الصعب على الفنان أن يصور هذه الفقرة تصويرا ينبض بالحيوية والإثارة المنبعثة من نشوة النصر الزائف، التى أبداها الطرواديون الغافلون عما ينتظرهم، حينما جروا إلى داخل أسوارهم مصدر هلاكهم بأيديهم.

أحد الرسامين الرومان، اختار بجرأة، مع ذلك، أن يصور اللحظة التى بدأ فيها الطرواديون الإقدام على سحب الحصان إلى داخل المدينة (تصوير ١٦٤). يظهر الحصان الخشبى إلى اليمين أكبر من الحصان الطبيعى، لكنه مع ذلك يبدو متواضعا فى بنيانه، وليس بالضخامة المناسبة للتصور المعروف عنه، مقارنة بمن حوله من الرجال الذين يبذلون جهدا واضحا فى محاولة لجره نحو المدينة. يبدو الحصان نفسه مزودا فوق ظهره بهودج

يشبه البرج، ويتعمد الفنان التأكيد على فكرة أنه حصان خشبى من خلال توضيح أن أقدامه ترتكز على منصة ذات عجلات.



(تصوير ١٥٦)

دافنى وأبوللو

فسيفساء رومانية من أنطاكيا

أواخر القرن الثالث الميلادى

The Art Museum, Princeton University.



(تصوير ١٥٧)

بيليوس يحاول الإمساك بثيتيس المتحولة

السطح الداخلى لكأس أتيكي من الأشكال الحمراء

(حوالى ٥٠٠ ق.م)

Antikensammlung, Staatliche Museen Zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Berlin.



(تصوير ١٥٨)

أكتايون تهاجمه كلابه

تمثال رومانى

القرن الثانى الميلادى

British Museum, London.



(تصوير ١٥٩)

كيركى واوديسيوس

وبعض رفقاء أوديسيوس المتحولين

كراتير أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٤٠ ق.م)

Metropolitan Museum of Art, New York.



(تصوير ١٦٠)

اوديسيوس وكيركى وأحد رفقاء اوديسيوس المتحولين

سكيفوس أتيكية من الأشكال السوداء

بدايات القرن الرابع ق.م

British Museum, London.



(تصوير ١٦١)

تحكيم باريس

هيدريا أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٢٠-٤٠٠ ق.م)

Badisches Landesmuseum, Karlsruhe.



(تصوير ١٦٢)

أفروديتى فى صحبتها بعض التشخيصات لقوى مجردة

يقنعون هيلينى بالاستجابة لباريس

أمفورا صغيرة أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٣٠ ق.م)

Antikensammlung, Staatliche Museen Zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Berlin.



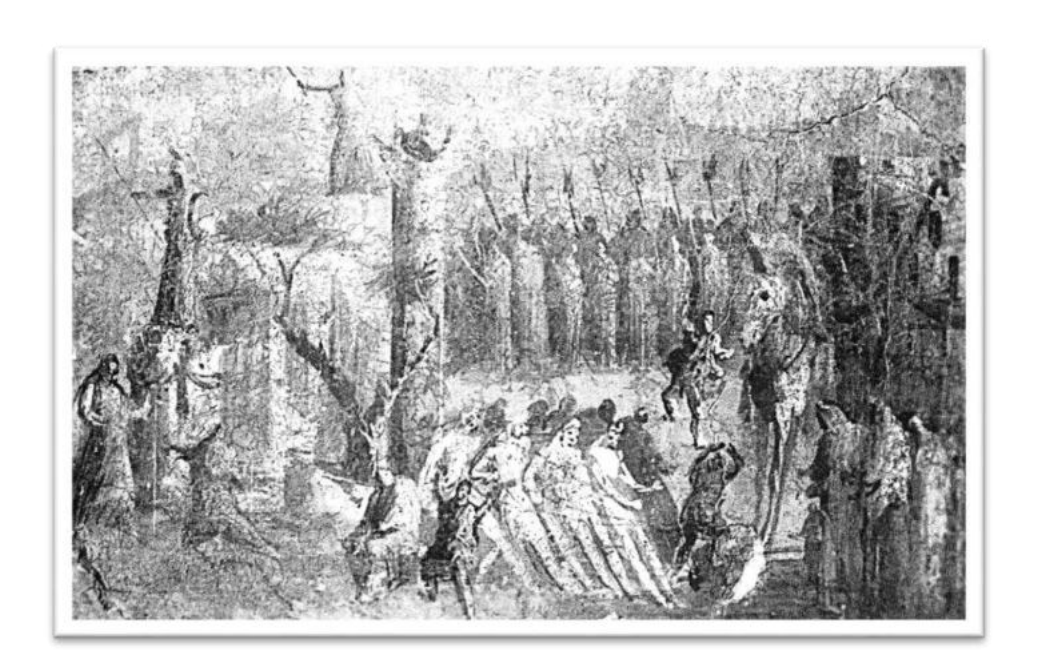
(تصوير ١٦٣)

حصان طروادة الخشبى وبداخله المحاربين الإغريق

أنية تخزين من الصلصال المنحوت

(حوالى ٦٧٠-٦٥٠ ق.م)

Myconos Museum, Myconos.



(تصوير ١٦٤)

الحصان الخشبى يسحب إلى داخل طروادة

رسم حائطى رومانى من بومبي

(حوالى ٥٠-٧٩ م)

Museo Nazionale, Naples.

الفصل العشرين

تمييز أسطورة عن أخرى

تتكرر بعض الموتيفات فى الأساطير لأكثر من مرة فى مناسبات مختلفة، وإن كانت تأتى فى الغالب مرتبطة بنفس الشخصيات. ومع تكرار هذه الموتيفات يكون تركيز الفنان منصبا على التأكد من أن المتلقى سيصله مقصده الذى يبتغيه، بمعنى أنه يستطيع أن يميز الأسطورة المصورة دون أن تتداخل فى ذهنه مع غيرها من الأساطير الأخرى، التى تتجسد فيها نفس الموتيفات.

ارتبط، على سبيل المثال، البطل هيراكليس بمواجهات مع كلاب متعددة الرؤوس، ونقصد بهذه الكلاب كيربيروس وأورثروس. وكان الأول يخص هاديس إله العالم السفلى، وكان يقوم على حراسة بوابة عالم الموتى (تصوير ٤٤ رقم١١). أما الثانى فيخص جيريون ذا الأجساد الثلاثة (تصوير ٤٤ رقم٩)، ويقوم على حراسة قطيع جيريون. لم تكن هناك مشكلة لدى الأدباء فى التفريق من خلال السرد اللفظى بين المسخين، فقد كان من المعروف أن كيربيروس لديه ثلاثة رؤوس (وإن كانت هناك مبالغة من قبل البعض بأنه كان له مائة رأس)، أما أورثروس فقد كان له رأسان. ولم تكن هذه الملامح المميزة ملحوظة فى الفن الآتيكى، حيث اعتاد الفنانون تصوير كلا الكلبين برأسين. إلا أنه مع ذلك كان الخلط بينهما لدى المتلقى غير وارد إلى حد كبير، ذلك أن السياق العام كان كافيا، ويفى بالغرض؛ لتحديد أى كلب من الاثنين هو المقصود.

صدر الأمر لهيراكليس بأن يجلب كيربيروس، الذى كان يتمتع بالخلود، حتى يراه يوريسثيوس، الملك الذى كان يفرض على هيراكليس ما يقوم به من أعمال. كان هيراكليس يصور إما وهو يلقى القبض على كيربيروس، بينما يظهر كيربيروس فى هيئة كلب ذى رأسين، كما يظهر على المزهرية الآتيكية (تصوير ١٦٥)، أو وهو يقود كيربيروس، كما فى (تصوير ١٦٦). فى هاتين المزهريتين من الواضح أن الكلب المقصود هو كيربيروس. ففى (تصوير ١٦٥) يقترب هيراكليس بحذر من كلب ذى رأسين وينبثق من جسده ذيل ثعبانى، وهراوته بجانبه (أى بجانب هيراكليس) والأغلال جاهزة للاستعمال، وتقف أثينة خلفه لتدعمه، بينما يقف كيربيروس ونصفه داخل مبنى والنصف الآخر خارجه. وهو ما

يوحى به أحد الأعمدة، والجزء العلوى الذى يجسد السقف. ويلمح الفنان بذلك إلى مدخل العالم السفلى، الذى يقوم كيربيروس على حراسته، حيث كانت مهمته هى منع أى شخص يأمل فى أن يبرح المكان من الموتى، أو يرغب فى الولوج من عالم الأحياء. ووفقا للأسطورة فقد استطاع هيراكليس الإمساك بهذا الكلب المتوحش وأن يخرج به حيا (تصوير ١٦٦). وكان هيرميس مصاحبا لهيراكليس بوصفه مرشد أرواح الموتى فى العالم السفلى (أنظر تصوير١٥٤)، ومن ثم يمثل الداعم المثالى لهيراكليس فى هذا السياق. وهو ما يصوره العمل الفنى (تصوير ١٦٦)، حيث يظهر هيراكليس وهو يجر الكلب الحرون ذا الرأسين، وقد بدت رأساه محاطتان بعرف على شكل هالة (هالة عرفية)، مثل تلك التى تميز الأسُود، لكن مثل هذا الاختلاف يمكن توقعه، ذلك أنه لا يوجد فى الطبيعة مثل هذه المخلوقات من المسوخ الأسطورية، حتى يستوحى منها الفنانون تصويراتهم ويتخذونها نموذجا.

أما فيما يخص تصوير كيربيروس خارج آتيكا فقد كان يصور برؤوسه الثلاثة، كما فى (تصوير ١٦٧)، والذى يظهر فيه هيراكليس وهو يقدم المسخ المأسور ليوريسثيوس مرتعد الفرائس، والذى آثر الاختباء محتميا بجرة عملاقة. يقف هيراكليس مرتديا جلد الأسد على رأسه، وهراوته فى يده المرفوعة، بينما يمسك بيده الأخرى كيربيروس من خلال قيد مرتخى غير مشدود، بينما الكلب ذو الرؤوس الثلاثة مختلفة الألوان، تمتد ثعابين من أنفه، ومخالبه وعنقه، فاغرا فاه لتظهر أسنانه متراصة ومصقولة، وهو يثب متحفزا إلى الأمام. فى حين يقبع يوريسثيوس فى جرته رافعا يديه فى رعب.

على الرغم من أن أورثروس ينتمى لنفس عائلة كيربيروس من المسوخ، إلا أنه ليس خالدا كأخيه، ولم يتصرف مثل كيربيروس فى مواجهته مع هيراكليس. وفقا لأكثر أشكال الأسطورة شيوعا فقد مات أورثروس مع سيده جيريون، ذى الأجساد الثلاثة، وراعيه البشرى المعاون له (تصوير ١٦٨).

تم تصوير العمل البطولى لهيراكليس بالكامل على الحافة الخارجية للكأس، حيث يظهر فى أقصى اليسار جسد الراعى الميت وقد تهاوى أرضا. ويقف أعلى الجسد يولاوس، ابن أخو هيراكليس، مجهزا برداء المحاربين، يتحاور مع أثينة، الداعمة لهيراكليس. بينما

يهاجم، فى الوسط، هيراكليس عدوه ذا الأجساد الثلاثة، جيريون، ملوحا بهراوته فى إحدى يديه، ويمسك قوسه بالأخرى، فى وضع غير مؤثر، ولا يشكل تهديدا على جيريون. فى حين يظهر أحد أجساد جيريون الثلاثة وقد سقط للخلف فى عكس اتجاه الجسدين الآخرين. وفى أقصى اليمين تقف امرأة تضرب على جبهتها من وقع الحادثة. يرقد أورثروس بين هيراكليس وجيريون، ويبدو أورثروس برأسين وذيل ثعبان، وقد ارتكز سهم فى بطنه، ويبدو على الأغلب أنه مات من الإصابة. تصويره ميتا يعد فى حد ذاته أحد الملامح التى تميزه بشكل مطلق عن أخيه كيربيروس الخالد.

لم يتقولب الفنانون الإغريق فى قوالب جامدة، ولم يتوقفوا عند إظهار أورثروس بعد موته فقط. ففى واحدة من المشاهد المفضلة للفنانين (تصوير ١٦٩) يظهر أورثروس، فى أقصى اليمين، حى فى كامل وعيه، وهو يحاول أن يتسلق إطار الصورة بحذر، بينما يتعرض جيريون لضربات هراوة هيراكليس. يتم تحديد هوية أورثروس هنا من خلال مرافقته لجيريون، ووجودهما معا، مما يسهل عملية تمييز أورثروس، وتحديد هويته.

على حين كان الفنانون غير الأتيكيين يصورون كيربيروس وأيضا أورثروس بثلاثة رؤوس، فإنهم أحيانا كانوا يصورونهما برأس واحد. ولكن بالنسبة للفنانين بصفة عامة كانت هذه القصة هى الأكثر رواية، بغض النظر عن عدد الرؤوس. وهكذا فإن كيربيروس قد يظهر فى أى شكل من أشكال التنكر ذى طبيعة كلبية، وبمرافقة هيراكليس (سواء فى محاولة هيراكليس أو نجاحه فى إلقاء القبض عليه تصوير ١٦٥و ١٦٦ و١٦٧) ومع سادته حكام العالم السفلى. بينما يظهر أورثروس مع جيريون فقط (تصوير ١٦٨ و١٦٩). وكان جيريون العدو الفعلى الأساسى لهيراكليس، ولم يكن أورثروس والراعى سوى إضافات اختيارية فى الأسطورة، ولذلك كان إسقاطهم وارد (مثل تصوير ٤٤ رقم ٩).

ركز الفنانون أثناء العصر الرومانى على النصيرين الداعمين لهيراكيس، واختلفت صور أورثروس بالكامل. فى حين، على العكس من ذلك، ظل كيربيروس محط اهتمام فى الفن الرومانى مع تنويع متزايد فى الرؤوس : أحيانا بثلاثة رؤوس ذات أحجام طبيعية متساوية، وفى مرات أخرى برأس واحد كبير مركزي (فى الوسط) مع رأسين صغيرين على الجانبين. وبصورة عرضية نادرة برؤوس ثلاثة حيوانات مختلفة والرأس المركزى

رأس أسد (تصوير ١٧٠) . ويظهر عادة بمرافقة هيراكليس وآلهة العالم السفلى، أو الإله السكندرى سيرابيس، الذى تمت مشابهته مع ملك العالم السفلى.

لقد رأينا بالفعل الكينتاوروس، يظهر فى مشاهد بصورة فردية بعيد عن جماعته مثل نيسوس Nessos، المعداوى، الذى حاول خطف ديانيرا زوجة هيراكليس (أتصوير ٥٩-٦١). وكذلك يظهر ضمن جماعته مشكلين مجموعة كما رأينا فى تصوير الكينتاوروى الذين هرولوا مسعورين فى حفل الزفاف (تصوير٩٨-١٠٠، ١٠٢). كذلك رأينا الكينتاوروى وزوجاتهم وأطفالهم (تصوير ١٣١-١٣٢)، لكن مازالت هناك مشاهد تتضمن الكينتاوروى وهم يسيئون التصرف، ويخرجون عن المألوف، أو وهم يقاتلون.

بعد أن أبعد اللابيثيون الكينتاوروى عن النساء وضيوف حفل الزفاف، استدعوا جنودهم المسلحين واستمروا فى القتال فى العراء. مشاهد الرجال المسلحون وهم يقاتلون الكينتاوروى (تصوير ١٧١) تصور أحد أوجه الصراع. لاحظ كيف يستخدم البشر الأسلحة المصنوعة من المعدن، بينما الكينتاوروى يقاتلون بالأشجار والصخور الضخمة- حتى أن أسماءهم تعكس هذا الفرق بين الفريقين، فأحد هؤلاء الكينتاوروى هو بيترايوس Petraios (المسيطر على الصخر) وأحد المقاتلين من البشر يدعى هوبلون Hoplon (جندى مشاة مسلح تسليحا ثقيلا).

يتلاقى إلى اليسار ثلاثة من الكينتاوروى (معظم أجزاء أجسادهم الخاصة بالخيول مفقودة) مع رجل مسلح الذى هوى على الأرض إلى اليمين. ويمكن رؤية نصفه العلوى فقط، ممسكا بدرعه وما يزال يمكن رؤية خوذته ذات العرف العلوى، مع أن معظم رأسه مدمر. هذا هو كاينيوس Kaineus، الذى كان فى الأصل فتاة تدعى كاينيس Kaenis، لكن بعد أن اختطفها بوسيدون وضاجعها، وعدها بأن يحقق لها أية أمنية تخطر على ذهنها. تمنت أن يحولها إلى رجل، فجعلها مقاتلا ذا منعة، لا تؤثر فيه نصول الأسلحة، ولا يمكن ايذاؤه، وكان ذلك الاختيار جزاء لها لما قدمته من خدمات للإله. إنها فى هذا التنكر الجديد تقاتل (أو يقاتل الآن) إلى جانب اللابيثيين في معركتهم ضد الكينتاوروي. الكينتاوروي عما قريب سيدركون أنه من المستحيل أن يجرحوا كاينيوس، وبدلا من ذلك طرقوا على رأسه

ودقوه كالوتد فى الأرض. المشهد المركب من الكينتاورِوي وهم يلوحون بأسلحتهم وينغمسون في القتال ويواجهون عدوهم يبرهن على جاذبية المشهد، وكان غالبا ما يصور (أنظر تصوير١٤٢) أحيانا منفردا بوصفه مقتطفا من هذا القتال.

لم يكن اللابيثيون وحدهم الذي قاتلوا الكينتاوروي، هيراكليس بمفرده واجه عددا كبيرا منهم. عندما كان البطل المنهك يعبر أركاديا، زار صديقه فولوس Pholos، الذي كان قائما على مستودع النبيذ العام الخاص بالكينتاوروي. قدم فولوس بعض النبيذ لهيراكليس، وبمجرد أن ترك غطاء جرة النبيذ مفتوحا وانتشرت رائحة النبيذ الشهية، أسرع الكينتاوروي من كل الأماكن التي انتشرت فيها رائحة النبيذ (تصوير ١٧٢). في (تصوير ١٧٢) جرة التخزين العملاقة مطمورة في الأرض محتلة صدارة المشهد (أنها نفس نوع الجرة التي يستخدمها يوريسثيوس للاختباء (تصوير١٦٧)، يقف هيراكليس مرتديا جلد الأسد على رأسه إلى اليسار، وكأسه ممدود في انتظار الملء. يقف فولوس إلى اليمين، ويقف اثنان آخران إلى اليسار. الجميع منجذب لرائحة النبيذ. برهة وتخرج الأمور عن السيطرة ويواجه هيراكليس الكينتاوروي، ويجبرهم على الابتعاد، يجرح البعض، ويقتل البعض الآخر (تصوير ١٧٣). فولوس المفزوع يقف إلى أقصى اليمين، خلف هيراكليس، ممسكا بالكأس، بينما هيراكليس يسوق أربعة من الكينتاوروي بعيدا. هيراكليس لا يحتاج مستلزما خاصا في هذا المشهد ليميزه، كما أن هذه الأسطورة هي الوحيدة التي يقاتل فيها رجلا بمفرده عدد كبير من الكينتاوروى.

لاحظ أن الكينتاوروي لهم أرجل أمامية آدمية (مثل نيسوس في تصوير٥٩-٦٠)، ولكن الجزء الأخير لا يشبه البشر، لأنه ينتمي للخيول إنهم يظهرون وهم يجرون بسرعة كافية. كان تصوير الكينتاوروى في الفن القديم على هذه الهيئة من الممكن أن يبدو مقبولا، لكن بمجرد أن أصبح الفن أكثر طبيعية فإن عدم الثبات صار سمة مزعجة، فكل الكينتاوروي كانوا يصورون فى الفترة المتأخرة بوصفهم بشرا فقط حتى نصفهم السفلي، أما الجزء السفلي فبالكامل خيل.



مواجهات هيراكليس مع الكينتاوروي لم تنتهي هنا. عندما كان هيراكليس يزور صديقه ديكساامينوس Dexamenos، وصل عندئذ الكينتاوروس يوريتيون Eurytion، الذى جاء ليطلب يد عروسه المتمنعة ابنة ديكساامينوس. صور رسام مزهريات جرئ العريس المحتمل ممددا على أريكة مع والد العروس، بينما الفتاة نفسها، مع وشاحها الأبيض المنسدل خلفها، تجلس باحتشام في أحد الجوانب (تصوير ١٧٤) الكينتاوروس غطى جزءه السفلي الخيلي بحكمه، لكن ذيله يمكن رؤيته بوضوح على يسار العروس، ومؤخرته وحوافره ظهرت على ما يبدو خارجا إلى يمينها. أوضح رسام مزهرية آخر، لم يتبق من عمله الغامض سوى شذرة، بشكل أكثر تفصيلا، كيف يمكن للكينتاوروس أن يروض نفسه على عادات الطعام المتحضرة للإغريق (تصوير ١٧٥) ويبدو هيراكليس بطبيعة الحال متأهبا فى تربص بالخطيب غير المرغوب فيه.

يوجد كينتاوروس يختلف عن الكينتاوروى الآخرين في كل شيء، إلا في صفاته التشريحية إنه الحكيم خيرون Cheiron ، فهو من والدين مختلفين عن باقي الكينتاوروي، شخصيته مختلفة، وخصاله مختلفة، فهو مثقف ورحيم. خيرون عاش في كهف مع زوجة وأم، التي كانت آدمية فى هيئتها بالكامل، وكان متبرعا بوقته ليعلم الأبطال الصغار أمثال ياسون (=جاسون) وأخيليوس فنون الصيد والقتال والموسيقى والعلاج. صور الفنانون غالبا الشاب أخيليوس مع معلمه أيضا في أول لقاء بينهما (المشهد المفضل من قبل رسامي المزهريات)، أو مروره بمرحلة التنشئة (مفضله من قبل الرومان. الرسم الروماني (تصوير ١٧٦)، وهو تقريبا منسوخ من الأصل الإغريقي). يصور خيرون يجلس بعدم لياقة على الأرض بجلسة داخلية معقدة. وهو يعلم الشاب أخيليوس بعض أروع مواضع العزف على القيثارة.

يمكننا الآن أن نقدر بإعجاب بعضا من تنوع الأساطير التي كان الكينتاوروي على صلة بها، ونبدأ في تحليل أي عامل من العوامل يميز واحدا عن الآخر. هكذا فإن المشهد الذي يصور رجل واحد وعدد من الكينتاوروي لابد وأنه يصور هيراكليس وهو يبعد الكينتاوروي الذين يثملون عن جرة النبيذ.

هذه القصة يمكن التعرف عليها حتى عندما لا يكون مع هيراكليس أحد مستلزماته المميزة (تصوير ١٧٢ و١٧٣).

ظهور هيراكليس (مزود بطريقة مناسبة بمستلزمات أو نقش) في مواجهة مع كينتاوروس فردي، ربما يكون تصويرا لهيراكليس مع نيسوس (تصوير٦٢) أو مع يوريتيون Eurytion في ختام مشهد الحفل فإننا فقط ننظر لـ (تصوير ١٧٤ و١٧٥). وإذا صورت أيضا امرأة، فمن الممكن أن تكون أيضا ابنة ديكسامينوس أو زوجة هيراكليس ديانيرا (تصوير ٥٩-٦٠، ١٧٨). من الممكن أن توضح النقوش الهوية، لكن إذا كانت المرأة تجلس على ظهر الكينتاوروس، يغلب على الظن هنا أنها ديانيرا (تصوير١٨٩)، حيث كان نيسوس يلعب دور الحمال عندما حاول اغتصابها.

عندما يتم تصوير العديد من النساء أو الرجال (تصوير٩٦، ١٠٠، ١٠٢) وواحدا أو أكثر من الكينتاوروي، فإن المقصود هنا لقطة ما من معركة اللابيثيين والكينتاوروي. وإذا كان الرجال الذين يقاتلون غير مسلحين (تصوير٩٦، ١٠٠، ٢٠٦) فإن المقصود هنا يكون حفل الزفاف. حيث لا يأتي الرجال مسلحون إلى هذا النوع من الاحتفالات.

ظهور الرجال المسلحون (تصوير١٧١) أو حتى فقط رجل مسلح واحد، يقاتل كينتاوروس يصور آثار كارثة القتال الذي بدأ في الزفاف. معركة اللابثيين في العراء التى تعرض فيه كاينيوس للإيذاء من قبل الكينتاوروي بدقه فى الأرض تصور في مشهد واحد. أخيرا عند تصوير كينيتاوروس يكرم وفادة طفل صغير، أو يربي برفق شابا، لابد وأن يكون المقصود هنا هو خيرون (تصوير ١٧٦).

توجد موضوعات ذات طبيعة خاصة وترتبط عادة بشواهد القبور الرومانية. كان الصيد واحدا من مثل هذه الموضوعات التى تدور حول الأنشطة المحفوفة بالمخاطرة والمغامرة، وتتطلب جهدا وأمدت الرومان بالمادة التى تضفى على المتوفى صفات البطولة وتلبسه حلة الشجاعة. وكان صيد الخنزير يعبر عن تحدٍ خاص، لأن الخنازير قوية وسريعة ولا يمكن التنبؤ برد فعلها. ومن ثم ليس من قبيل المفاجأة أن ثلاث أساطير هى: ملياجروس

والخنزير الكاليدوني، وڤينوس وأدونيس، وفايدرا وهيبوليتوس، كل هذه الأساطير احتوت على صيد خنزير، وكانت مفضلة في تزيين شواهد القبور.

كان مغزى الصيد ومحصلته مختلفا في الأساطير الثلاث، إلا أن الأساطير الثلاث كانت بها عناصر مشتركة، مما شجع الفنانين أن يجتهدوا فى إيجاد وسائل تميز الواحدة عن الأخرى.

تدور أحداث القصص على النحو التالي: ملياجروس كان بطلا وقائدا شارك فى صيد الخنزير البري الكاليدوني. هذا الخنزير المتوحش الذى أرسلته ديانا (أرتميس عند الإغريق) ليخرّب في الأرض، لأن والد ملياجروس نسى أن يقدم لها القرابين اللائقة. كانت ديانا إلهة سريعة الغضب، كما نعرف من أسطورة أكتايون وأسطورة إيفجينيا. دعى ملياجروس معظم أبطال جيله المشهورين، ليشاركوا في الصيد. لم يكن كل المشاركين ذكورا، فقد كان من بينهم أطلنطا (أطلنطى عند الإغريق)، الصيادة الشجاعة، التى كانت أول من جرح الخنزير بسهم، وحينما سقطت على الأرض قضى ملياجروس على الخنزير. في تصويرات صيد الخنزير الكاليدوني (تصوير ١٧٧) ملياجروس هو الشخص الأكثر وضوحا. يصور عاريا واقفا على قدميه، ولا يتداخل مع أي شخصية أخرى، بينما يطعن برمحه الخنزير، الذي يسرع تجاهه من اليمين. أطلنطا، التى تطلق السهم من قوسها، تظهر بين ملياجروس والخنزير. وتم ملء كل الفراغ المتاح بالشخصيات. وما يسترعي الاهتمام أكثر من غيره، عندما تتكيف عينا المرء مع فوضى الحشود والتداخل، فإن الشخصيات الثلاث الرئيسية يمكن رؤيتها بوضوح: الخنزير إلى اليمين، ملياجروس يواجهه أطلنطا بينهما.

مواجهة أدونيس مع الخنزير لم تكن سعيدة في خاتمتها. الآلهة فينوس (أفروديتي عند الإغريق) عشقت أدونيس وكانت ممانعة لأن يشترك في رياضة خطرة مثل صيد الخنزير البري، وكانت محقة. وبالرغم من ذلك لم تستطع أن تكبح جماح الشاب الجسور، فقد أضطرت فينوس إلى تركه يذهب (تصوير ١٧٨) . فينوس الممانعة فى أقصى اليسار تأمر أدونيس أن يستجيب لطلبها بعدم الذهاب للصيد. يقف حصان أدونيس مستعدا إلى جواره. في أقصى اليمين، والخنزير يهاجم، وأدونيس يسقط أمامه مصابا بجرح مميت في

الصدارة، ڤينوس تجلس، منفطر قلبها حزنا، بجوار محبوبها، بينما المعالج وإله الحب الصغير يحاولان، دون فائدة، تسكين جرحه.

ربما يبدو ترتيب العرض من النظرة الأولى مربكا، حيث أن آخر مشهد في القصة يشغل الصدارة. وإن كانت قد جرت العادة على قراءة الحكاية المعروضة على المشاهد القبرية بطريقة واضحة ومفهومة من اليسار إلى اليمين، لكن هذا ليس دائما هو الحال، فالمشاهد قد يتم توزيعها بترتيب مغاير. فعلى ما يبدو لم يكن لدى الرومان أي اعتراض على إعادة الترتيب الزمني من هذا النوع للقصة، بل وربما كانوا يقدرون إعادة الترتيب، كما يوصى بذلك المثقف كوينتليانوس:

" من المفيد فى البداية.....بمجرد أن يبدأ الطفل فى الكلام، أن أجعله يردد ما يسمعه من كلام بقصد تحسين قدرته على الكلام، ولنفس الغرض، ولسبب منطقى، قد أجعله يروى قصته من النهاية للبداية أو أن يبدأ من منتصفها ويعود بالرواية للبداية أو يتقدم لنهايتها...."

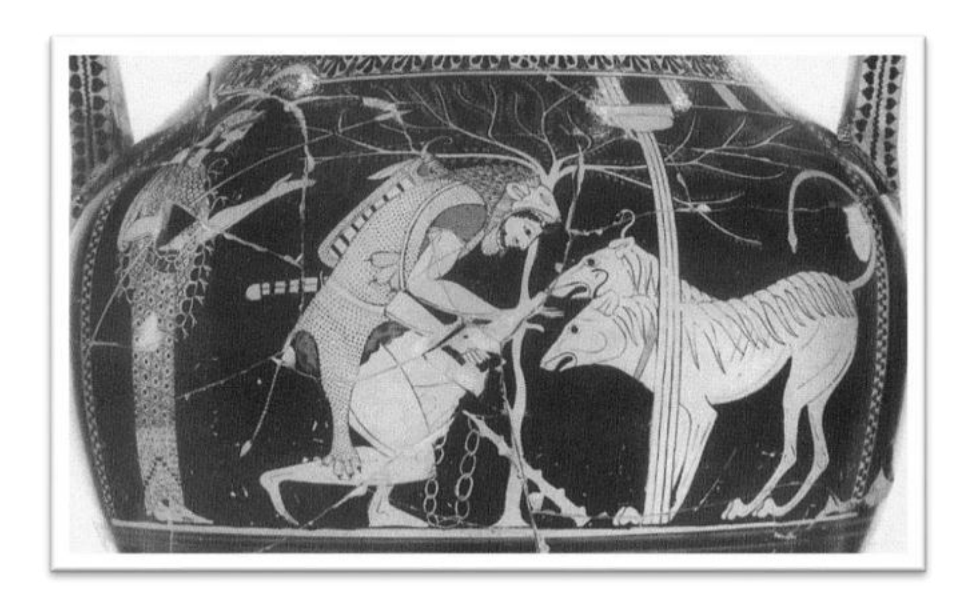
(Quint.2.4.15)

كانت العلاقة الغرامية بين فايدرا وهيبوليتوس مختلفة جدا عن تلك التي كانت بين فينوس وأدونيس، وكانت العناصر المشتركة بين الحكايتين قليلة جدا. وقعت فايدرا في حب ابن زوجها هيبوليتوس، فكان عشقها له يندرج تحت الهوى المحرم. في البداية حاولت أن تخفي مشاعرها الحقيقية، لكن أصابها المرض، وبدت كما لو كانت على شفا الهلاك (مع أن شرفها لم يمس)، مربيتها الحنون أقنعتها أن تخبر هيبوليتوس بهواها. في النهاية فعلت ذلك، الأمر الذى صدم الشاب البرئ من أعماقه. تركها ليذهب للصيد، لأنه كرس نفسه للصيد ولعفة الربة ديانا. (تصوير ١٧٩) في أقصى اليسار، فايدرا جالسة تعلن عن حبها. وهيبوليتوس، ممسكا جواده، يسمع برعب، بعدها يغادر خارجا من قلب المنزل (يخبرنا بذلك قنطرة arch) إلى البلدة الرحبة، كما في تصوير الأسطورتين الأخرتين. يهاجمه الخنزير من اليمين، ويبادله الهجوم من على ظهر الحصان. في كل الحالات الثلاث مقدمة شاهد القبر مليئة بالكامل بالأشخاص، بعضهم ضرورى للقصة، ويمكن تحديده بالاسم،

وآخرون عبارة عن تشخيصات (يصورون الشجاعة المتعلقة بصيد الخنزير البري)، ويظل آخرون مجرد مشاركين غير معروفين، حيث يمثل حضورهم ضرورة فنية لملء أي فراغ في الزخرفة، في الثلاث حالات الخنزير البري (أو على الأقل الطرف الأمامي من الخنزير البري) يصور بشكل طبيعي وهو يهاجم من اليمين.

الأساطير الثلاث، كما تم تصويرها على شواهد القبور الرومانية، يمكن تمييزها: فملياجروس يقاتل بتفوق وهو واقف على قدميه بصحبة أطلنطا، التي تظهر بينه وبين الخنزير البري الذي يهاجمه (تصوير ١٧٧) بينهما أدونيس، الذي يصطاد أيضا وهو واقفا على قدميه، وقد سقط بعد ذلك أمام انقضاضة الخنزير البري (تصوير ١٧٨). هيبوليتوس، على العكس من الاثنين، يصطاد من على ظهر الحصان (تصوير ١٧٩).

ما يثير الدهشة هو كيف أن بعض مشاهد مغادرة أدونيس لفينوس وهيبوليتوس وهو يرحل عن فايدرا تتشابه بدرجة كبيرة. فى (تصوير١٧٨)، فينوس تعانق أدونيس بيدها اليمنى، لكن فى (تصوير ١٨٠) نقل آخر لأسطورة فينوس وأدونيس، إنها ظلت بالكامل مثل فايدرا. الملامح المحيرة فى شاهدى القبر المصور عليهما أدونيس هى أن أدونيس يصور وهو يمتطى جواد وكأنه يوشك على المغادرة، مع ذلك يظهر أخيرا وهو يصطار وهو مترجل يقف على قدميه. يرجح الباحثون أن التصوير المستخدم فى مشاهد هيبوليتوس وفايدرا كان له تأثير هنا على وداع أدونيس لفينوس.



(تصوير ١٦٥)

هيراكليس ييمسك بكيربيروس

أمفورا أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٥٢٥- ٥١٠ ق.م)

Louvre, Paris.



(تصوير ١٦٦)

هيراكليس يسوق كيربيروس ويصاحبه هيرميس

طبق أتيكى من الأشكال الحمراء

(حوالى ٥٢٠-٥١٠ ق.م)

Museum of Fine Arts, Boston.



(تصوير ١٦٧)

هيراكليس يقدم كيربيروس ليوريسثيوس

هيدريا كايريتية من الأشكال السوداء

(حوالى ٥٣٠-٥٢٠ ق.م)

Louvre, Paris.



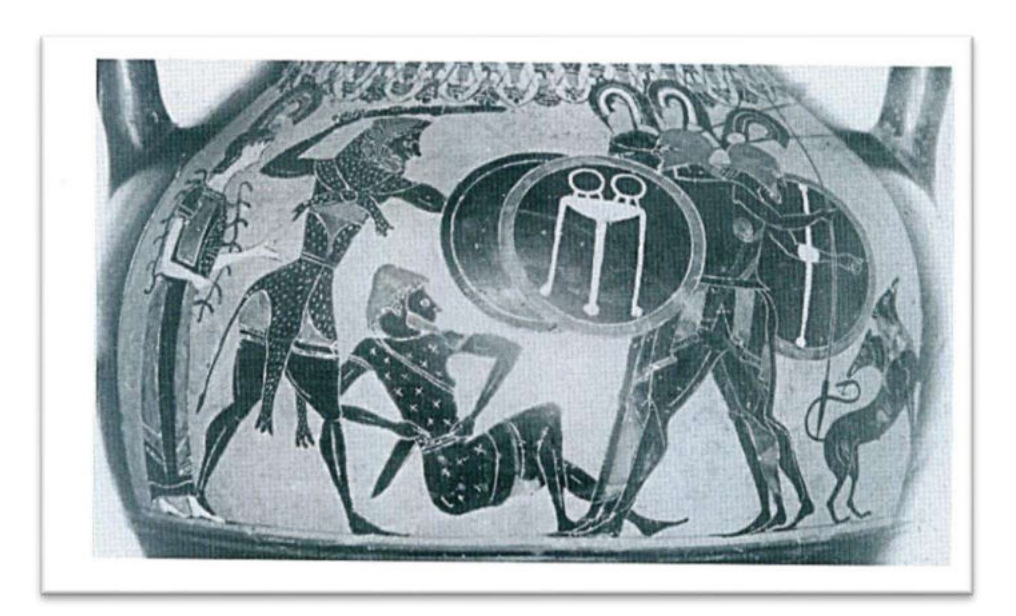
(تصوير ١٦٨)

اورثروس سقط صريعا بينما يقاتل هيراكليس جيريون

كأس أتيكى من الأشكال الحمراء

(حوالى ٥١٠ ق.م)

Antikensammlungen, Munich.



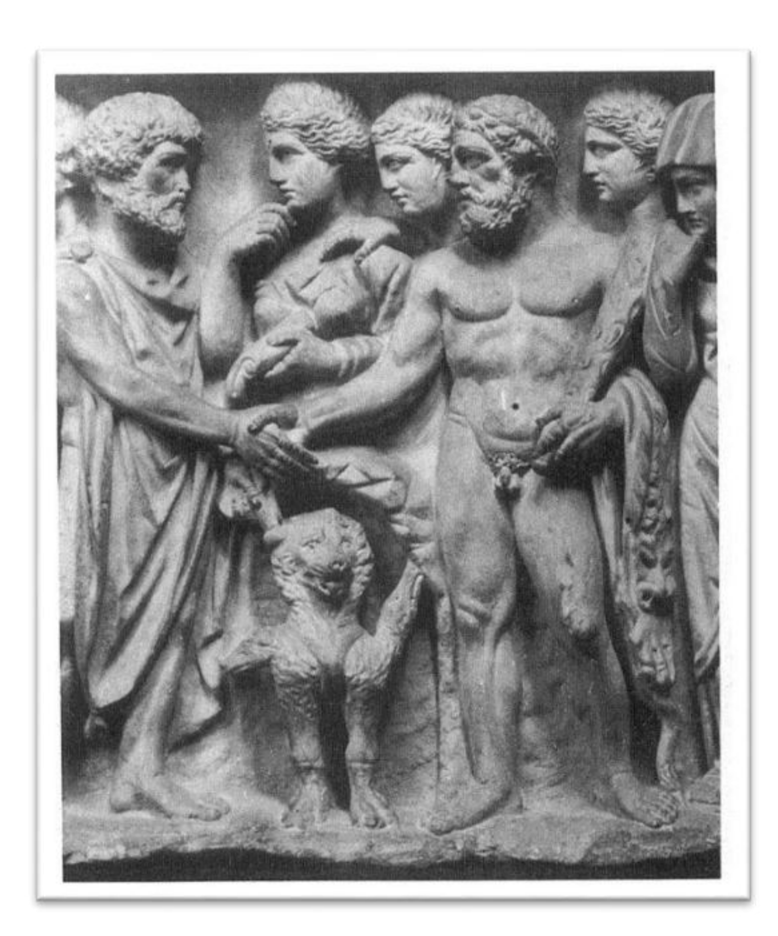
(تصوير ١٦٩)

أورثروس يحاول الفرار من انقضاض هيراكليس

أمفورا أتيكية من الأشكال السوداء

منتصف القرن السادس ق.م

Musei Vaticani, Vatican City.



(تصوير ١٧٠)

كيربيروس بطريقة غير معتادة فى تصوير رؤوسه

بعد أن أمسك به هيركوليس

تابوت رومانى

(حوالى ١٦٠-١٧٠م)

Musei Vaticani, Vatican City.



(تصوير ١٧١)

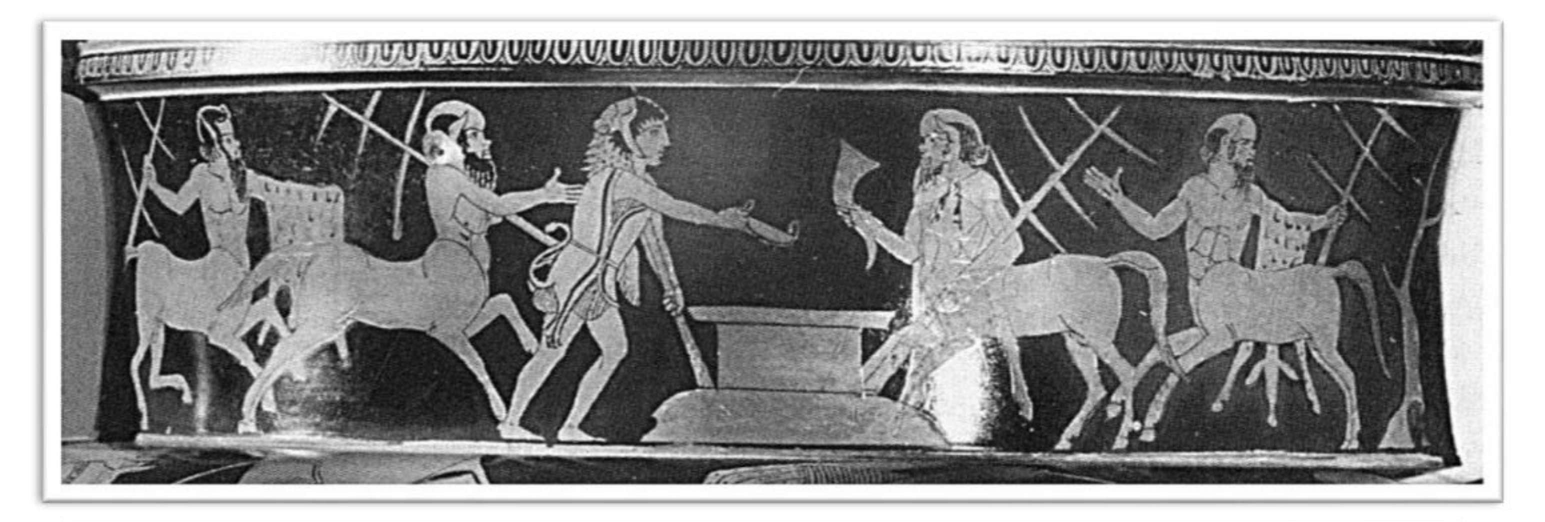
الكينتاوروى يقاتلون اللابيثيين

وكاينيوس تم دقه كوتد فى الأرض

كراتير أتيكية من الأشكال السوداء

(حوالى ٥٧٠ ق.م)

Museo Archeologico, Florence.



(تصوير ١٧٢)

هيراكليس وفولوس والكنتاوروى المجتمعون على جرة النبيذ

كراتير أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٦٠ ق.م)

Museo Nazionale, Palermo.



(تصوير ١٧٣)

هيراكليس يفرق الكنتاوروى المجتمعين على جرة النبيذ

سكيفوس أتيكية من الأشكال السوداء

(حوالى ٥٨٠ ق.م)

Louvre, Paris.



(تصوير ١٧٤)

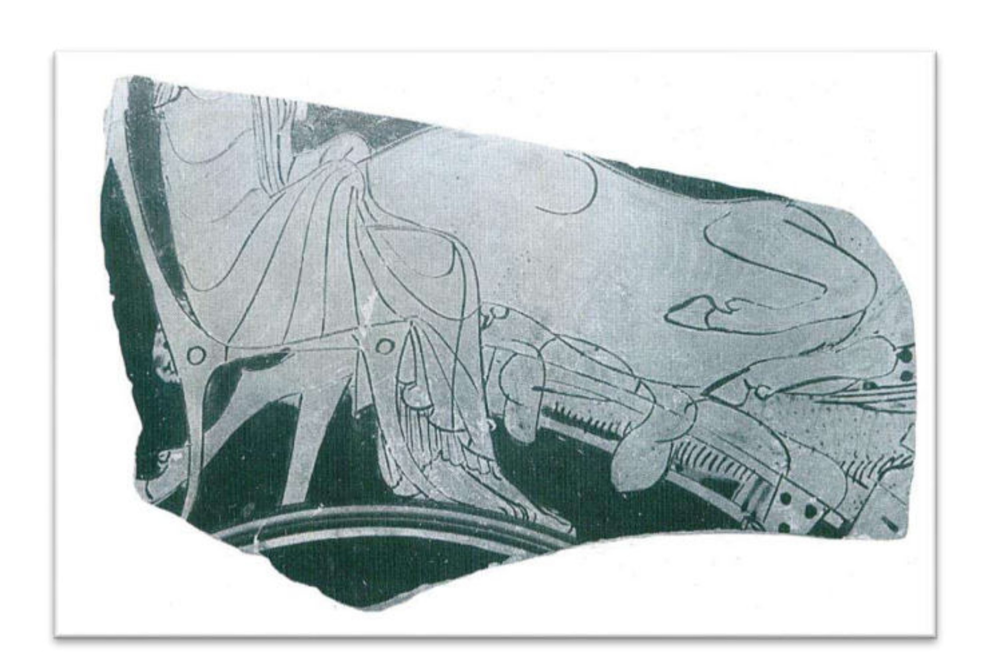
الكينتاوروس يوريتيون فى ضيافة ديكسامينوس

وابنته العروس المرجوة

شقفة أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٧٥-٤٥٠ ق.م)

Louvre, Paris.



(تصوير ١٧٥)

الكينتاوروس يوريتيون وعروسه المرجوة

شقفة أتيكية من الأشكال الحمراء

(حوالى ٤٧٥-٤٥٠ ق.م)

Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.



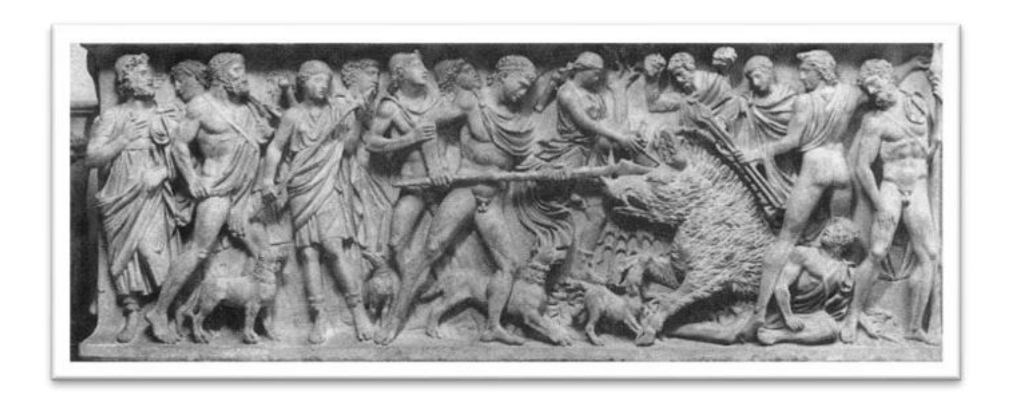
(تصوير ١٧٦)

الكينتاوروس خيرون يعلم أخيليوس العزف على القيثارة

رسم حائطى رومانى

القرن الأول الميلادى

Museo Nazionale, Naples.





(تصوير ١٧٧)

ميلياجروس يصطاد الخنزير الكاليدونى برمحه،

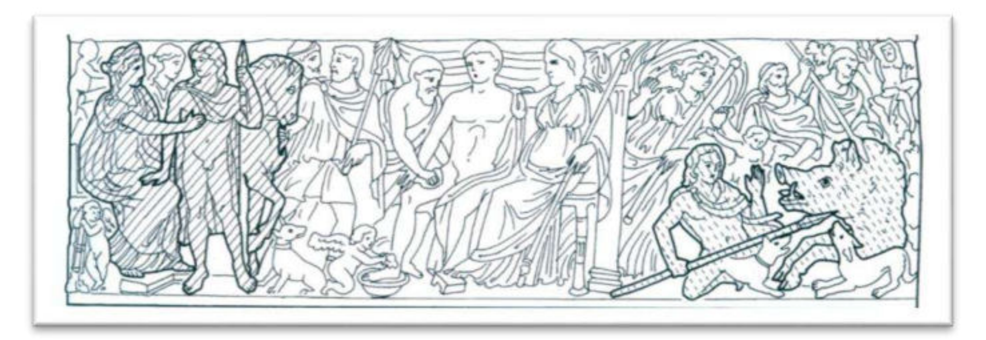
فى حين ترميه أطلنطا بسهم

تابوت رومانى

(حوالى ١٨٠-٢٠٠ م)

Palazzo Doria, Rome.





(تصوير ١٧٨)

فينوس وأدونيس: أدونيس يذهب للصيد

و يصاب بجرح، ثم يصطاد خنزيرا

تابوت رومانى

(حوالى ٢٢٠ م)

Musei Vaticani, Vatican City.





(تصوير ١٧٩)

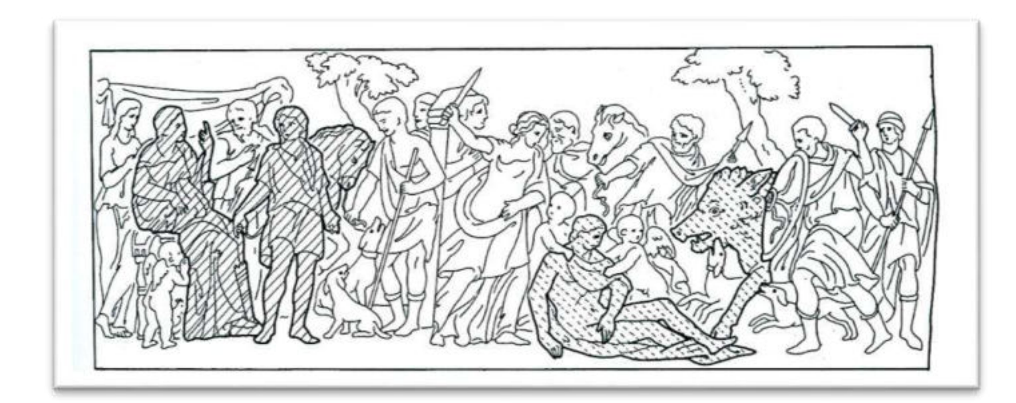
فايدرا وهيبوليتوس: فايدرا فى مواجهة هيبوليتوس، ثم هيبوليتوس يصطاد خنزير من على ظهر حصان

تابوت رومانى

(حوالى ١٨٠-١٩٠م)

Campo Santo, Pisa.





(تصوير ١٨٠)

فينوس وأدونيس: ذهاب أدونيس للصيد ،

ثم موت أدونيس

تابوت رومانى

القرن الثانى الميلادى

Palazzo Giustiniani, Rome.

الفصل الحادى والعشرين
الخلط بين أسطورة وأخرى

سبق وأن رأينا أمثلة تصور رجل يحمل آخر: فرأينا أياس يحمل جسد رفيقه الميت أخيليوس بعيدا عن ساحة الوغي في طروادة (تصوير ٨١، وظهر مرة أخرى فى تصوير ١٨١)، ورأينا أينياس يحمل جسد والده (الحي) أنخيسيس، بعيدا عن المدينة المنهارة (تصوير ٩٠) (وعرض مرة أخرى تصوير ٩١، ١٨٣). القصتان، بالطبع، مختلفتان على الرغم من كونهما ينتميان إلى حرب طروادة: أخيليوس ميت وقريبا سيلحق به أياس. أينياس وأنخيسيس هربا وظلا على قيد الحياة. المقارنة البصرية لا مفر منها، ومن الممكن أن تقود للخلط أو التداخل.

تصوير أياس يحمل جسد أخيليوس بدأ يظهر في النصف الأول من القرن السادس ق.م. وأقدم مثال تم تحديد هوية الأشخاص فيه عن طريق النقوش، ذلك المشهد التى رسمها كليتياس Kleitias على مزهرية (تصوير ١٨١). حيث يتحرك أياس إلى اليمين، وذراعاه مشغولتان بالكامل في الإحاطة بكتلة جسد أخيليوس الضخم، وتخلى عن ترسه؛ لكي ينقذ جسد صديقه من غمار المعركة.

بعد منتصف القرن السادس ق.م. بقليل. قدم رسام مزهريات أخر، هو إكسيتياس Exetias، رسم لنفس الشكل، ولكنه عكس الاتجاه، وصور أياس يتحرك إلى جهة اليسار (تصوير ١٨٢). لم يتم الاستعانة بكتابة أسماء المحاربين، ولكن هوياتهم يمكن تحديدها من خلال المرأة، التى تقف إلى أقصى اليسار، متأهبة لاستقبال المحارب المثقل بحمل رفيقه فاقد الحياة. وجود هذه المرأة، لا يناسب سياق المشهد المشحون فى أرض المعركة، ومن ثم لا شك أنها الربة ثيتيس والدة أخيليوس. والتى كانت عادة ما تلعب دور الداعم الأساسى له، وتواسيه فى أحزانه، وترفع من معنوياته في محنته وانعزاله عن قادة الإغريق. والآن ينبغي عليها أن تعد مراسم دفنه. وعند عكس الاتجاه يتحرك أياس إلى اليسار، مما يسمح للرسام أن يُظهر ترس أياس، الذي يحمله على ذراعه اليسرى. علق هوميروس على هذا الترس الضخم، لحجمه غير العادى، وربما اعتبر إكسيتياس هذا نوعا من المستلزمات التي

تنتمي للبطل. يصور إكسيتياس أياس محجوبا جزئيا بترسه الضخم، حيث يظهر رأسه فقط أعلى الإطار، بينما رأس أخيليوس الميت ماتزال في خوذته الأنيقة المزخرفة بأكليل من الزهور، متدلية للأمام، وعرف الخوذة متجه صوب الأرض، بينما جسده ملق على ظهر أياس ومتدليا خلفه، تظهر أحدى رجلى أخيليوس اليسرى متوازية تقريبا مع رجل أياس، بينما القدم اليمنى تتدلى بين رجلي أياس. ويمكن رؤية ترس أخيليوس بالجنب وقد ثُبّت على ظهره.

كان لعكس اتجاه المشهد ميزة إضافية، إنه ساعد إكسيتياس على أن يميز بين تصويرات أياس وهو يحمل جسد أخيليوس، وأينياس وهو يحمل جسد أنخيسيس، لأنه رسم تصويرات لكليهما. فقد صور أينياس يتحرك صوب اليمين. تصوير مجموعة تتجه إلى اليسار وأخرى لليمين هو طريقة جيدة للتفريق بين المشهدين. ربما قد تجعل المشهدين يبدوان متشابهان بدرجة كبيرة في الموتيفات، إلا أنه أفضل من تركهما دون تمييز مما يؤدى للخلط بينهما.

لم يتبق من تصوير إكسيتياس لأينياس وهو يحمل أنخيسيس سوى شذرة، لكن هناك عمل لفنان آخر يصور في وضوح كيف يختلف حمل الشيخ المسن (الحي) من قبل محارب عن حمل محارب ميت بواسطة رفيقه. فيصور هذا الفنان (تصوير ١٨٣) أنخيسيس يجثم على ظهر ابنه متشبثا بكتفيه، فى حين تبدو ركبتاه ملتويتان من الألم، رافعا رأسه للأمام، وفى ذات الوقت يمسك أينياس ساق والده بيده اليمنى، وتحمل يده اليسرى ترسه. ينظر أنخيسيس للأمام بلهفة، وتتخطى رأسه رأس أينياس، ويظهر العرف من قبعته بصورة رأسية خلفه. لاحظ اختلاف تنظيم حيز الفراغ للحاملين والمحمولين في كلا المشهدين: في (تصوير ١٨٢) ترس أياس أقرب لنا، وخلفه أياس، بينما جسد أخيليوس يظهر أبعد. يظهر أنخيسيس في (تصوير ١٨٣) الأقرب لنا، متخطيا ابنه، الذي تخطى بدوره ترسه (الذي هو الأبعد بالنسبة للمشاهد). لاحظ التقابل بين رجلى أنخيسيس المتشبثتين أفقيا بظهر آينياس مع رجلى أخيليوس المرتختين على ظهر أياس، فى دلالة على موته. التقابل بين ملامح التصوير واتجاهات الحركة فى التصويرين تساعد على التفريق بين المشهدين. ومع ذلك هناك عناصر أخرى يتشاركها المشهدان أكثر أهمية . الشخصيات التكميلية مثل المرأتين

ورامى السهام يظهران على طول الخط مع أينياس وأنخيسيس فى (تصوير ١٨٣). المرأة فى أقصى اليسار هى أفروديتى الأم المهتمة بابنها أينياس والتى كانت فيما مضى عشيقة والده المسن أنخيسيس. المرأة التى تتقدم المجموعة فى اليمين وتنظر خلفها، على حين تحمل طفل، هى زوجة أينياس. وقد يكون رامى السهام المصاحب لها أى مقاتل طروادى. الرجال المقاتلون مناسبون لكلا المشهدين بالكامل.

فى (تصوير ١٨٢) المرأة التى على اليسار التى تشبه أفروديتى هى أيضا أم، أنها ثيتيس تستعد لاستقبال جسد ابنها الميت. يصور فنانون أخرون ثيتيس تقوم بعمل أخر (تصوير ١٨٤) إنهم يصورونها تقود المجموعة ليخرجوا من أرض القتال، وتنظر خلفها لتتأكد أن أياس يتبعها. يبدو جليا أنها توازى بهذا الدور دور الزوجة فى (تصوير ١٨٣).

بينما كان للمرأتين، الزوجة والأم، مكان فى تصويرات هروب أينياس، فإن امرأة واحدة هى ثيتيس هى التى تلعب دورا فى مشاهد حمل أياس لجسد أخيليوس. ثيتيس من الممكن أن تظهر أيضا كما فى (تصوير ١٨٢) وهى تتلقى جسد ابنها الميت، أو كما فى (تصوير ١٨٤) تقود الخروج الآمن لجسد ابنها من أرض المعركة، ولذلك يمكن تصويرها أيضا مثل أفروديتى فى (تصوير ١٨٣)، وهى ترسل عائلتها البشرية خارج المدينة المدمرة بأمان، أو مثل زوجة أينياس فى (تصوير ١٨٣)، التى توجه المقاتل المرهق من حمل والده. تختفى بين هذه المرونة فى تطويع المشاهد بذور التداخل، يمكن للمرء رؤية هذه البذور تنمو فى (تصوير ١٨٥)، وهو عبارة عن رسم من القرن الثامن عشر الميلادى لمزهرية مفقودة الآن.

المجموعة التى تظهر فى وسط (تصوير ١٨٥) تصور بالفعل أياس مع جسد أخيليوس: أياس يتحرك لجهة اليسار، وقد بدا ترسه واضحا وبارزا. رجلا أخيليوس معلقتان فى ارتخاء فاقدتان الحياة. ورأسه المتدلية مختفية خلف ترس أياس، بينما العرف هلالى الشكل، المنبثق من خوذة أياس، قائم بشكل رأسى فى شموخ فوق الجسد المتدلى لأخيليوس.

ينطوى تحديد شخصية المرأتين المصاحبتين لهما على مشكلة، وما يبدو أنه نقوش لا يعدو كونه مجرد أحرف متراصة ليس لها معنى. المرأة تقود المجموعة إلى جهة اليسار

(كما تفعل ثيتيس فى تصوير ١٨٥) وأخرى إلى جهة اليمين تبدو كما لو كانت تعدل اتجاه المجموعة، فى وضع يشبيه وضع ثيتيس فى (تصوير ١٨٢)، لكنها أيضا تشبه أفروديتى فى (تصوير ١٨٣). وواقع أن هناك امرأتين هو أمر فريد فى حد ذاته. فالمفترض أن تكون امرأة واحدة هى المصاحبة لأياس الحامل لجسد أخيليوس الميت، وهى ثيتيس، لكن ثيتيس لا يمكن أن تقود أياس إلى الأمام، وترسله فى نفس الوقت خارج المكان من الخلف.

وضعيات ومواضع المرأتين فى (تصوير ١٨٥) يشبه بشكل قوى المرأتين الموجودتين فى تصوير أينياس وأنخيسيس (تصوير ١٨٣)، حيث تقف هناك امرأة خلف المجموعة تعدل اتجاهها لخارج أرض القتال، إنها أفروديتى بينما الأخرى التى تقود المجموعة هى زوجة أينياس . الإطار العام للشخصيات فى (تصوير ١٨٥) هو نفسه الذى فى (تصوير ١٨٣)، كما لو كان تصوير مرآة، لكن المجموعة التى تظهر عند المنتصف فى غير مكانها الصحيح.

من الممكن أن تظل الأمور أكثر تعقيدا إذا كان أحد الاتجاهين للموضوعات تم عكسه. هكذا فإنه عند تصوير أخيليوس وأياس، وهما يتحركان إلى جهة اليمين، كما هو الحال على مزهرية (تصوير ١٨٦)، فإن هناك فرصة سانحة للخلط. كان الاتجاه الذى صورت فيه المجموعة فى الأعمال القديمة (تصوير ١٨١)، قبل أن يعالج موضوع أينياس فى الفن.

بالإضافة إلى تصوير أياس يتحرك إلى اليمين، فإن رسام المزهرية أعاد إحياء واحد من أكثر العناصر الحزينة فى التصوير القديم. شعر أخيليوس المتدلى بشكل يحرك المشاعر ويثير التعاطف. المشهد المركزى فى الوسط أحيط بامرأتين تهربان إلى الاتجاه المعاكس، مثل المرأتين المحيطتين بالمشهد فى (تصوير ٩١) (أو اللتان تحيطان مينلاوس فى تصوير ٨٩).

لماذا تم تصوير امرأتين؟، على حين أن ثيتيس فقط هى التى كان من المفترض أن يتم تصويرها بمفردها. هل كانت المرأة الأخرى مجرد تصوير يخدم التوازن فى العناصر الزخرفية؟.

هل المرأة التى إلى جهة اليمين لها علاقة قرابة أكثر بمجموعة الوسط؟، إنها تبدو أشبه بثيتيس عندما تصور وهى تقود المجموعة (تصوير ١٨٤) لكنها تشبه بالمثل زوجة أينياس (تصوير ١٨٣).

فى بعض التصويرات (تصوير ١٨٧) تظهر عائلة أينياس، والده ووالدته وابنه، يظهرون مترابطين معا، ويوجد ابن مصور بين أينياس وزوجته. توجد هنا أيضا امرأة أخرى (إلى اليسار) تتحرك بعيدا عن المجموعة المركزية. إنها لا تقدم أى شيء إضافى للمشهد سوى أنها تخدم التوازن فى التصوير مع المرأة الأخرى فى جهة اليمين (الزوجة).

يبدو تنسيق (تصوير ١٨٦ و١٨٧) متشابهين جدا، فالشخص صغير الحجم- الذى يجرى بين أياس، الذى يحمل جسد أخيليوس، والمرأة التى تسير أمامه فى (تصوير ١٨٦)- يشبه جدا الابن فى (تصوير ١٨٧). لكن فى الواقع لا يوجد هناك أى طفل فالشخص صغير الحجم، الذى يجرى فى (تصوير ١٨٦)، يرتدى خوذة ودرعا، وهكذا يتضح أنه محارب تم تصويره صغير الحجم. بالتأكيد إنه يصور روح المقاتل تفارق جسده وهى ترثيه، كما يقول هوميروس : **"تثب نحو قدرها والشباب والرجولة لابد وأن يغادرا".**

فى كلا التصويرين (١٨٦ و١٨٧) الموتيف المركزى هو رجل يحمل آخر فى كلاهما حامل الجسد يتحرك إلى اليمين. فى كلاهما المرأتان يبتعدان عن المركز، لكنهما تنظران للخلف، فى كلاهما شخصية صغيرة الحجم تهرول بين حاملى الجسد والمرأة إلى اليمين. احتمالات الخلط عالية. إذا كان الشخص صغير الحجم فى (تصوير ١٨٦) طفلا (بدلا من كونه روح المحارب) يكون الخلط هنا كاملا. وهكذا بدا أنه حدث فى (تصوير ١٨٨)، الذى فيه أياس يحمل جسد أخيليوس ويتحرك إلى اليمين. المرأة تظهر أمامه، ورامى سهام مجاور لها. ويوجد طفل يجرى هربا بين المحارب المرهق من الحمل والمرأة، يبدو أنها نظريا قصة أخرى مشابهة جدا، إنها قصة أينياس وأنخيسيس. فلم يتم ربط أى طفل بقصة أو تصوير أياس وهو يحمل جسمان أخيليوس.

ما قد يعد من أكثر الأمور المثيرة للدهشة فيما يخص الخلط بين موضوعين مربكين يسهل الخلط بينهما، ليس فى حدوث مثل هذا الخلط، ولكن بالأحرى فى أنه قلما حدث.



(تصوير ١٨١)

أياس يحمل جسد أخيليوس

كراتير أتيكية من الأشكال السوداء

(حوالى ٥٧٠ ق.م)

Museo Archeologico, Florence.



(تصوير ١٨٢)

أياس يحمل جسد أخيليوس وتقف ثيتيس فى استقباله

أمفورا أتيكية من الأشكال السوداء

(حوالى ٥٤٠ ق.م)

Antikensammlung, Staatliche Museen Zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Berlin.






(تصوير ١٨٣)

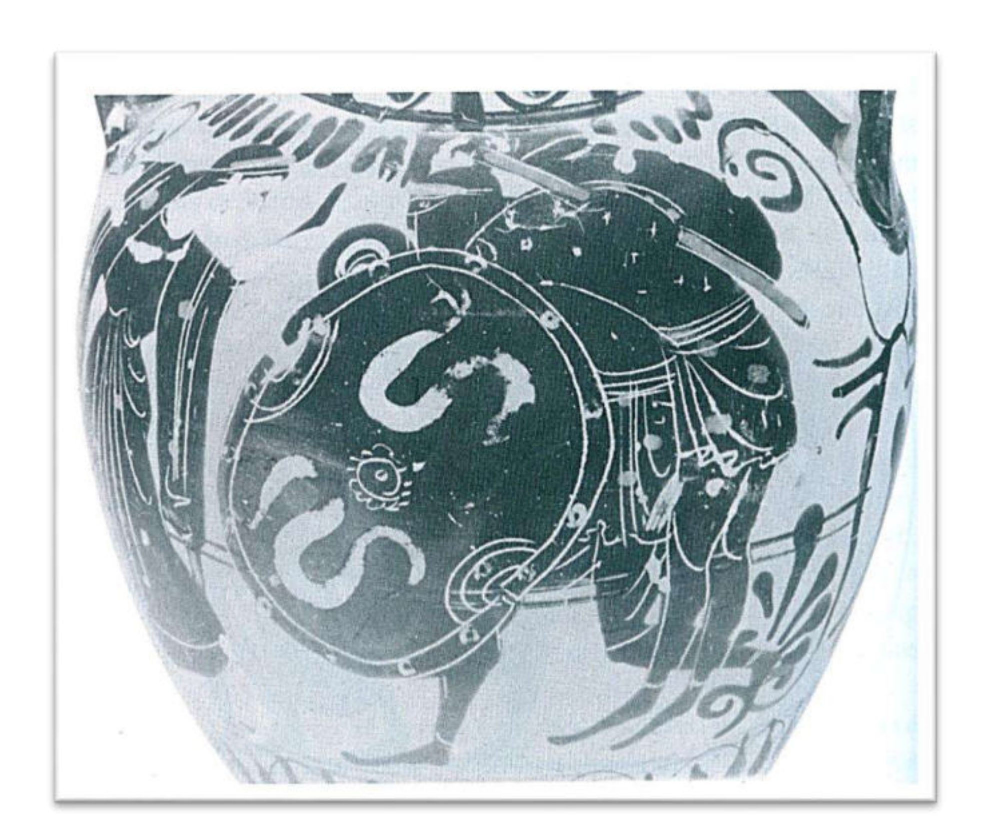
أينياس يفر من طروادة بفضل والدته

بصحبة زوجته وطفله، حاملا والده

أمفورا أتيكية من الأشكال السوداء

(حوالى ٥٢٠-٥١٠ ق.م)

Museo Nazionale, Tarquinia.



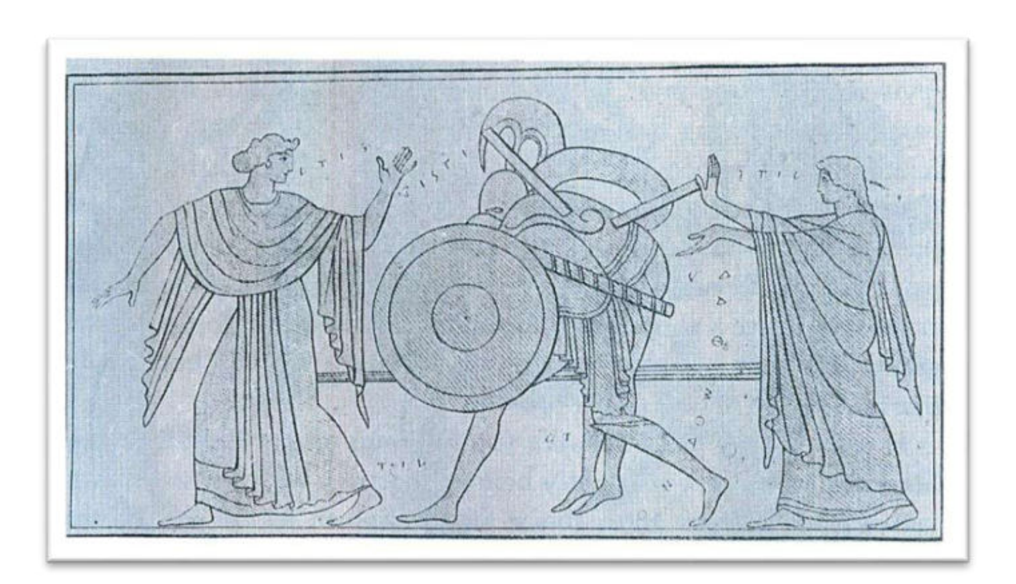
(تصوير ١٨٤)

ثيتيس توجه أياس الذى يحمل جسد أخيليوس

أمفورا أتيكية من الأشكال السوداء

(حوالى ٥٠٠ ق.م)

British Museum, London.



(تصوير ١٨٥)

أياس يحمل جسد أخيليوس وبصحبته امرأتان

رسم من القرن الثامن عشر

لمزهرية أتيكية من الأشكال السوداء (مفقودة)

حوالى القرن السادس ق.م



(تصوير ١٨٦)

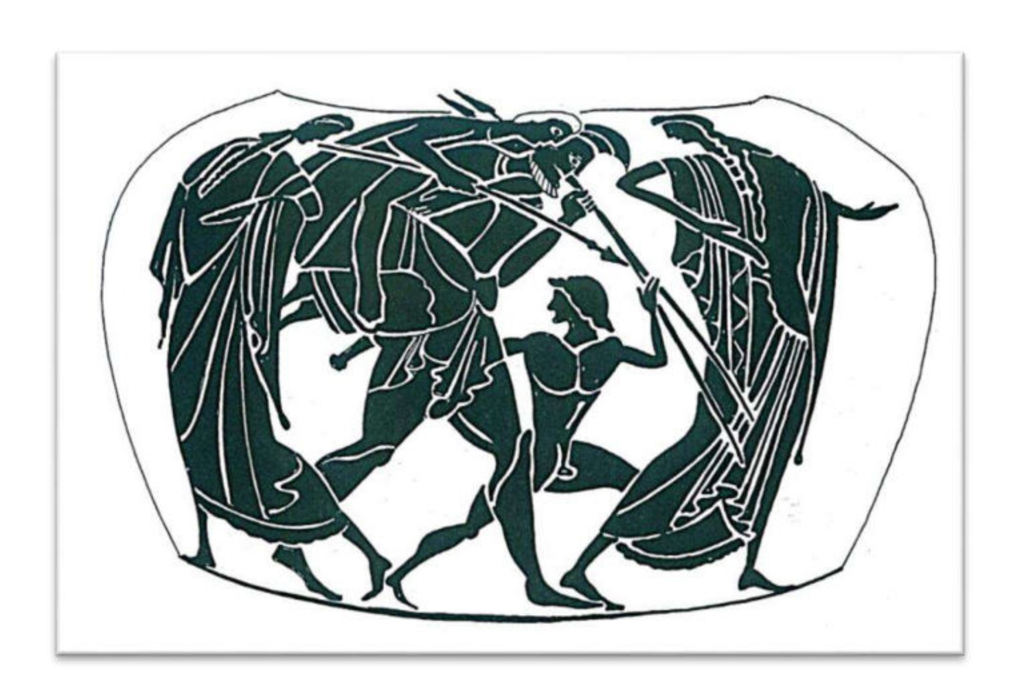
أياس يحمل جسد أخيليوس بصحبة امرأتان

وروح محارب

أمفورا أتيكية من الأشكال السوداء

أواخر القرن السادس ق.م

National Museum of Ireland, Dublin.



(تصوير ١٨٧)

أينياس يحمل أنخيسيس وبصحبته امرأتان وطفل

أمفورا أتيكية من الأشكال السوداء

أواخر القرن السادس ق.م

Musée des Beuax-Arts Boulogne-sur-Mer.



(تصوير ١٨٨)

أياس يحمل جسد أخيليوس

وبصحبته امرأة ورامى سهام وطفل

أمفورا أتيكية من الأشكال السوداء

أواخر القرن السادس وأوائل الخامس ق.م

Collection Abbé Mignot, Louvain.

قائمة المراجع

إسلام على ماهر، "مفهوم AINOΣ فى الإلياذة والأوديسية"، إشراف: فريد حسن الأنور، أيمن عبد التواب حسن، (رسالة ماجستير غير منشورة)، كلية الآداب جامعة عين شمس، ٢٠١٦.

أيمن عبد التواب حسن، "أسطورة إيو فى مصر: رمز العلاقات المصرية – اليونانية"،(رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: أ.د. علية حنفى، د. إيمان عز الدين، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ٢٠٠٣.

----------- "الثعبان بين الأسطورة والرمز عند الإغريق"، (رسالة دكتوراة غير منشورة)، إشراف: أ.د. علية حنفى، د. إيمان عز الدين، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ٢٠٠٨.

أيمن عبد التواب حسن، ونجلاء محمود عزت، "أسطورة الملك المصرى بوزيريس: تحليل للمصادر الأدبية والفنية"، مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش، جامعة عين شمس (عدد خاص)، ٢٠١٢.

عبد المعطى شعراوى، أساطير إغريقية، الأنجلو-المصرية، القاهرة، ٣ أجزاء، ١٩٨٢-٢٠٠٥.

مارسيل ديتيان، اختلاق الأسطورة، ترجمة د. مصباح الصمد، ومراجعة د.بسام بركة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨.

Bell (J.), Bell's New Pantheon, London, vol.2, 1790.

Brown (J.), "Cosmological Myth and the Tuna of Gibraltar." Transactions of the American Philological Association 99, 1968, 37–62.

Burkert (W.), Structure and History in Greek Mythology and Ritual, University of California Press, 1979.

Chadwick (H.M.), The Heroic Age, Cambridge University Press, 1967.

Chadwick (J.) & Ventris (M.), Documents in Mycenaean Greek: Three Hundred Selected Tablets from Knossos, Pylos, and Mycenae with Commentary and Vocabulary, Cambridge University Press, 1956.

Dowden (K.), The Uses of Greek Mythology, London, 1992.

Drozdek (A.), Greek Philosophers as Theologians: The Divine Arche, Ashgate Publishing, 2013.

duBois (P.), Centaurs and Amazons: Women and the Pre-History of the Great Chain of Being, University of Michigan Press, 1982.

Eisenstadt (M.), The Philosophy of Xenophanes of Colophon, University of Texas, 1970.

Foley (F.), Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated

Bibliography, Garland Publishing, New York, 1985

Fontenrose (J.), Python: A Study of Delphic Myth and Its Origins, University of California Press, 1959.

Fontenrose (J.), Orion: The Myth of the Hunter and the Huntress. University of California Publications: Classical Studies, 23, University of California Press.1981.

Fowler (R.), "Mythos and Logos", The Journal of Hellenic Studies, Vol. 131 (2011), p. 45-66.

Frazer (J.G.) Apollodorus, The Library, with an English Translation. Includes Frazer's notes. Harvard University Press, 2 Volumes, 1921.

Graf (F.), "Myth in Christian Authors", in A Companion to Greek Mythology, edited by Ken Dowden, Niall Livingstone, Blackwell Publishing, 2011.

Guthrie (W.K.C.), In the Beginning: Some Greek Views on the Origins of Life and the Early State of Man, Cornell University Press, 1957.

Hansen (W.), Ariadne's Thread: A Guide to International Tales Found in Classical

Literature, Cornell University Press, 2002.

Havelok (E.A.), “The Cosmic Myths of Homer and Hesiod.” Oral Tradition 2/1 (1987), p. 31-53.

Kirk (G.S.), The Iliad: A Commentary, Cambridge University Press, Vol.II, 1990.

Lord (A.), The Singerof the Tales, Harvard University Press, 1960.

Lovejoy (A.) & Boas (G.), Primitivism and Related Ideas in Antiquity, The Johns Hopkins University Press, 1997.

McDermott (E.), Euripides' Medea: The Incarnation of Disorder, University Park, PA, Penn State University Press, 1985,

Oakley (J.H.), "An Athenian Red-figure Workshop", Bulletin de Correspondance Hellénique, Suppl.23, 1992, p.199-200.

Romm (J.S.), The Edges of the Earth in Ancient Thought: Geography, Exploration, and Fiction, Princeton University Press, 1992.

Shappiro (A.), Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece, The University of Chicago Press, 1996.

Snowden (F. M.), Blacks in Antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman Experience, Harvard University Press, 1970.

Tester (J.), A History of Western Astrology, Ballantine, New York, 1987.

Thieme (P.), "Hades." In Indogermanische Dichtersprache, edited by Rüdiger Schmitt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968

Thomson (G.), The Greek Language, W. Heffer and Sons, . Cambridge, 1972.

Turnbull (C.M.), The Forest People: A Study of the Pygmies of the Congo, Simon and Schuster, New York, 1961.

Tyrrell (W.B.), Amazons: A Study in Athenian Mythmaking,The Johns Hopkins University Press, 1984.

Van Dijk (G.J.), Ainoi, Logoi, Mythoi: Fables in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek Literature, Brill, New York, 1997.

Webster (T.B.L.), Potter and Patron in Classical Athens, Methuen, London, 1972.

West (M.), Hesiod: Theogony, Clarendon Press, Oxford, 1966

West (M.), Hesiod: Works and Days. Clarendon Press, Oxford, 1978.

Wians (w.), Logos and Muthos: Philosophical Essays in Greek Literature, Suny Press, New York, 2009

مراجـع مساعدة

عن التصويرات الفنية للأساطير الكلاسيكية

Agard, Walter R. Classical Myths in Sculpture. Madison: University of Wisconsin Press, 1951.

يتعرض للأعمال النحتية المستوحاة من الميثولوجيا الكلاسيكية منذ العصور القديمة وحتى وقت طباعته.

Carpenter, T. H. Art and Myth in Ancient Greece: A Handbook. London: Thames and Hudson, 1991.

دراسات عن معالجة الأساطير فى الفنون المرئية.

De Carolis, Ernesto. Gods and Heroes in Pompeii. Translated by Lori-Ann Touchette. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2001.

دراسة عن أعمال الفريسكو المكتشف فى بومبى التى تصور الموضوعات الأسطورية.

Fabre-Serris, Jacqueline. Mythologie et littérature à Rome: La réécriture des myths aux 1ers siècles avant et après J.-C. Lausanne: Editions Payot, 1998.

يلقى الضوء على إعادة سرد الأساطير بواسطة الكتاب الرومان، وتأويل الأساطير الإغريقية والرومانية.

Henle, Jane. Greek Myths: A Vase Painter's Notebook. Bloomington: Indiana University Press, 1973.

يقتفى أثر أساليب تصوير الأساطير على المزهريات الإغريقية من القرن الثامن حتى الرابع ق.م مع ثبت متميز يتناول بالعرض طرز التصوير.

Impelluso, Lucia. Gods and Heroes in Art. Edited by Stefano Zuffi; translated by Thomas Michael Hartmann. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2002.

قاموس أساطير ثرى بالتصويرات عن الآلهة والإلهات والأبطال والبطلات فى فن عصر النهضة والباروك والمدرسة الكلاسيكية الحديثة مع شروح مفيدة لتلك المشاهد المصورة.

Keuren, Frances van. Guide to Research in Classical Art and Mythology. Chicago: American Library Association, 1991.

كتاب إرشادى فى كيفية البحث ومهارات استخدام أدواته فى مجالى الأساطير والفن القديم.

Koortbojian, Michael. Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi. Berkeley: University of California Press, 1995.

يعالج موضوع التصوير الرومانى للأساطير الإغريقية على شواهد القبور.

Leach, Eleanor W. "Imitation or Reconstruction: How Did Roman Viewers Experience Mythological Painting?" In Myth: A New Symposium, edited by Gregory Schrempp and William Hansen, 183–202. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2002.

يبحث فى نظرة الرومان وتقييمهم للرسومات الحائطية التى تصور مشاهدا أسطورية.

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), edited by Hans Christoph Ackermann and Jean-Robert Gisler. 8 vols. Zurich: Artemis Verlag,1981–1997.

معجم مصور يعد من أكثر المراجع المتاحة أهمية فى إلقاء الضوء على الميثولوجيا الكلاسيكية فى الفن. عبارة عن أربعة أجزاء نصية مرتبة هجائيا، تقابلها أربعة أجزاء

أخرى بنفس الترتيب تضم الأعمال الفنية المشار إليها. تتنوع لغة الكتابة داخل المعجم ما بين الإنجليزية والألمانية والفرنسية والإيطالية، وفقا للغة الكاتب. والصور المعروضة غير ملونة.

March, Jennifer R. The Creative Poet: Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry. London: University of London, Institute of Classical Studies, 1987.

دراسة كرونولوجية لخمس أساطير نشأت فى العصر البطولى تخص بيليوس وأخيليوس، وملياجروس، وديانيرا وهيراكليس، وكليتيمنسترا وأوريستيس، وأوديبوس، مع التركيز على النصوص الأصلية.

McDonald, Marianne. Sing Sorrow: Classics, History, and Heroines in Opera. Westport, CT: Greenwood Press, 2001.

عن أثر الثقافة الإغريقية وخاصة الأساطير على الثقافة الغربية.

Poduska, D. M. "Classical Myth in Music: A Selective List." Classical World, 92 (1999): 195–276.

فصل يقدم قائمة بالشخصيات الأسطورية التى ألف عنها كبار الموسيقيين مقطوعات موسيقية معروفة.

Reid, Jane Davidson, with Chris Rohmann. The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s. 2 vols. Oxford: Oxford University Press, 1993.

معجم عن الميثولوجيا الكلاسيكية فى الأدب والموسيقى والفنون المرئية من العصور الوسطى حتى العصر الحديث.

Rochelle, Mercedes. Mythological and Classical World Art Index: A Locator of Paintings, Sculptures, Frescoes, Manuscript Illuminations, Sketches, Woodcuts and Engravings Executed 1200 B.C. to A.D. 1900, with a Directory of the Institutions Holding Them. Jefferson, NC: McFarland, 1991.

يقدم قوائم بالمعالجات الفنية للموضوعات والشخصيات الأسطورية منظمة فى صورة معجمية.

Schefold, Karl. Myth and Legend in Early Greek Art. Translated by Audrey Hicks. London: Thames and Hudson, 1966.

يحتوى على أبحاث عن المعالجات الفنية للأساطير من القرن الثامن حتى ٥٦٠ ق.م.

———, with the assistance of Luca Giuliani. Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art. Translated by Alan Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

يقتفى أثر تصوير الأساطير الإغريقية فى الفن فى النصف الثانى من القرن السادس ق.م.

Shapiro, H. A. Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece. London: Routledge, 1994.

يقارن بين المعالجات الشعرية والمعالجات الفنية على المزهريات للموضوعات الأسطورية.

Solomon, Jon. The Ancient World in the Cinema. Revised and expanded edition. New Haven: Yale University Press, 2001.

يتعرض فى بعض أجزائه للمعالجات السينمائية للأساطير الكلاسيكية.

van der Meer, L .B. Interpretatio Etrusca: Greek Myths on Etruscan Mirrors. Amsterdam: J. C. Gieben, 1995.

يسلط الضوء على تصوير الميثولوجيا الكلاسيكية على المرايا البرونزية المكتشفة فى إتروريا.

Weitzmann, Kurt. Greek Mythology in Byzantine Art. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984.

يتناول الأعمال الفنية البيزنطية التى تصور الأساطير الإغريقية وخاصة المنحوتة على العاج.

Winkler, Martin M., ed. Classical Myth and Culture in the Cinema. Oxford: Oxford University Press, 2001.

خمس عشرة مقالة لباحثين مختلفين عن الثقافة الكلاسيكية متضمنة معالجات الأساطير اليونانية والرومانية فى الأفلام السينمائية.

Woodford, Susan. Images of Myths in Classical Antiquity. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

دراسة ثرية مصحوبة بصور للأعمال الفنية تتعرض للأسلوب الذى صور به الفنانون الإغريق والرومان الحكايات الأسطورية فى طرز ثابتة، وما طرأ من تطورات على التركيبات والوصفات الفنية فى تصوير موضوعات وشخصيات أسطورية بعينها.

مراجـع مساعدة

عن الأساطير وتتضمن تصويرات فنية

Bonnefoy, Yves, compiler. Mythologies. Translated under the direction of Wendy Doniger. 2 vols. Chicago: University of Chicago Press, 1991. Translation from the French of the monumental Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique (1981).

معجم يتناول الموضوعات والشخصيات الأسطورية.

Brazouski, Antoinette, and Mary J. Klatt. Children's Books on Ancient Greek and Roman Mythology: An Annotated Bibliography. Westport, CT: Greenwood Press, 1994.

الأساطير الكلاسيكية فى أدب الأطفال فى الولايات المتحدة الأمريكية.

Carnoy, Albert. Dictionnaire étymologique de la mythologie grécoromaine. Louvain, Belgium: Éditions Universitas. 1957.

معجم اشتقاقى للشخصيات الأساسية فى الأساطير والعبادات الإغريقية والرومانية.

Gantz, Timothy. Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.

مرجع إرشادى يعرض الروايات المشهورة المتاحة سواء النصية أو التصويرية للأساطير الإغريقية.

Grant, Michael, and John Hazel. Who's Who in Classical Mythology. London: Weidenfeld and Nicolson, 1973.

معجم أكاديمى موثوق للميثولوجيا الكلاسيكية.

Grimal, Pierre. The Penguin Dictionary of Classical Mythology. Edited by Stephen Kershaw from the translation of A. R. Maxwell-Hyslop. London: Penguin Books, 1991. Concise edition and translation of Pierre Grimal's Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine (1951).

معجم للشخصيات الأسطورية يقدم بعض الإشارات المصدرية.

Hansen, William. Ariadne's Thread: A Guide to International Tales Found in Classical Literature. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2002

موسوعة مصغرة للأساطير الكلاسيكية التى صارت قصصا عالمية.

Mayor, Adrienne. "Bibliography of Classical Folklore Scholarship: Myths, Legends, and Popular Beliefs of Ancient Greece and Rome." Folklore 111 (2000): 123–138.

مؤلف تجميعى للكتب والمقالات التى تتعرض للعلاقة البينية بين الحكايات الأسطورية الكلاسيكية والحكايات الشعبية.

Murr, Josef. Die Pflanzenwelt in der Griechischen Mythologie. Groningen, Netherlands: Verlag Bouma's Boekhuis, 1969 [1890].

معجم عن الأشجار والنباتات والزهور التى ظهرت فى الأساطير الإغريقية.

Preller, Ludwig. Griechische Mythologie, revised by Carl Robert. 4th ed. 3 vols. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1894–1926.

دراسة بحثية عن الأساطير الإغريقية والتعليقات الشارحة والمفسرة لها المنتمية للمدارس البحثية القديمة.

Roscher, W. H., ed. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. 7 vols. Leipzig: B. G. Teubner, 1884–1937.

أشهر القواميس عن الأساطير الإغريقية والرومانية ويعتمد فى العادة على إشارات للمصادر الأدبية والفنية.

Thompson, Stith. A Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends. Rev. ed. 6 vols. Bloomington: Indiana University Press, 1955–1958.

يحتوى على تصنيفات للموتيفات الفلكلورية المنتشرة فى الحكايات الموروثة والأدب من شتى أنحاء العالم.

Tripp, Edward. The Meridian Handbook of Classical Mythology. New York: New American Library, 1974. A reprint of Crowell's Handbook of Classical Mythology (1970).

معجم مفيد وموثوق عن الأساطير الكلاسيكية يعتمد على الإشارات المصدرية.

Vernant, Jean-Pierre. The Universe, the Gods, and Men: Ancient Greek Myths, translated by Linda Asher. New York: HarperCollins, 2001.

عمل متميز يروى مؤلفه الأساطير الإغريقية بأسلوب شيق ويضيف إليها قراءاته وتفسيراته الخاصة من نشأة الكون وحتى عصر الأبطال.

مراجع مساعدة

دراسات عن موضوعات خاصة في الأسطورة والفن

Blundell, Sue. The Origins of Civilization in Greek and Roman Thought. London: Croom Helm, 1986.

دراسة تدور حول النصوص القديمة ذات الصلة بأصل الجنس البشرى وعن مقومات الثقافة البشرية.

Bremmer, Jan, ed. Interpretations of Greek Mythology. London: Routledge, 1988.

اثنتا عشرة مقالة لباحثين متعددين فى موضوعات أسطورية متنوعة.

Brewster, Harry. The River Gods of Greece: Myths and Mountain Waters in the Hellenic World. London: I. B. Tauris, 1997.

دراسة مصورة عن الأنهار الإغريقية القديمة التى نظر إليها الإغريق بوصفها آلهة.

Burkert, Walter. Structure and History in Greek Mythology and Ritual. Berkeley: University of California Press, 1979.

دراسة بحثية تأصيلية للأساطير الإغريقية والطقوس المرتبطة بها.

———. Greek Religion. Trans. John Raffan. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

دراسة بارزة عن الديانة اليونانية.

Buxton, Richard. Imaginary Greece: The Contexts of Mythology. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

دراسة للأساطير الإغريقية فى إطار سياقها، اعتمادا على طبيعة الرواية وواقع الثقافة.

Caldwell, Richard. The Origin of the Gods: A Psychoanalytic Study of Greek Theogonic Myth. Oxford: Oxford University Press, 1989.

ملامح النظرية النفسية وتفسيرات الأساطير الإغريقية المتوافقة مع النظرية.

Chance, Jane. Medieval Mythography. 2 vols. Gainesville: University Press of Florida, 2000.

أول مجلدين من المجلدات الثلاث يقتفيا أثر اهتمام المؤلفين الأوربيين بالميثولوجيا الكلاسيكية، من القرن الخامس حتى الخامس عشر الميلادى، وتفسيرهم لها وكيف وظفوها. يحتوى على العديد من الصور.

Clay, Jenny Strauss. The Wrath of Athena: Gods and Men in the Odyssey. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983.

يحتوى على دراسة عن طبيعة الآلهة والبشر فى الأساطير الإغريقية.

———. The Politics of Olympus: Form and Meaning in the Major Homeric Hymns. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989.

شرح لأطول أربعة أناشيد هومرية "إلى أبوللون" و"إلى هيرميس" و"أفروديتى" و"إلى ديميتر".

Detienne, Marcel. The Creation of Mythology. Translated from the French by Margaret Cook. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

دراسة للأساطير الإغريقية من حيث المفهوم والبناء.

———. The Gardens of Adonis: Spices in Greek Mythology. Translated from the French by Janet Lloyd. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.

تفسير لأسطورة أدونيس وأحتفالاته.

———. The Writing of Orpheus: Greek Myth in Cultural Context, translated by Janet Lloyd. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003.

مقالات تفسيرية ومعالجات متنوعة للأسطورة الإغريقية يهتم بالأساس بعلم الأساطير وتدوينها.

Detienne, Marcel, and Jean-Pierre Vernant. The Cuisine of Sacrifice among the Greeks. Translated by Paula Wissing. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

مقالات من قبل باحثين مختلفين عن التضحية عند الإغريق متضمنة صلتها بالأساطير.

Doherty, Lillian E. Gender and the Interpretation of Classical Myth. London: Duckworth, 2001.

مداخل بحثية متنوعة عن دراسة الأساطير بنظرة عالم النسويات من خلال عدسة الدراسات المهتمة بالنوع الجنسى.

Dougherty, Carol. The Poetics of Colonization: From City to Text in Archaic Greece. Oxford: Oxford University Press, 1993

دراسة للأساطير المرتبطة بتأسيس المدن.

Dowden, Ken. The Uses of Greek Mythology. London: Routledge, 1992.

مقدمة لقضايا الأساطير الإغريقية والدراسات المنهجية.

DuBois, Page. Centaurs and Amazons: Women and the Pre-History of the Great Chain of Being. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1982.

دراسة عن الأساطير المرتبطة بالكينتاوروى والأمازونيات.

Edmunds, Lowell, ed. Approaches to Greek Myth. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.

ثماني مقالات لباحثين مختلفين كل منهم يمثل مدرسة من مدارس التفسير.

Eisner, Robert. The Road to Daulus: Psychoanalysis, Psychology, and Classical Mythology. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1987.

يقدم تفسيرات نفسية للأساطير اليونانية والرومانية.

Foley, Helene, ed. The Homeric Hymn to Demeter: Translation, Commentary, and Interpretive Essays. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.

النص اليونانى مصحوب بالترجمة إلى الإنجليزية لنشيد "إلى ديميتر" الهومرى مع تعليق للعلامة فولى Foley، مع ملحق يحتوى على مقالات بحثية عن النشيد لباحثين عدة.

Fontenrose, Joseph. Python: A Study of Delphic Myth and Its Origins. Berkeley: University of California Press, 1959.

دراسة مقارنة عن أساطير النزاع بين الإله وخصمه في الموروث اليوناني وموروث الحضارات الأخرى، انطلاقا من أسطورة النزاع بين أبوللون وبيثون.

———. The Ritual Theory of Myth. Folklore Studies, 18. Berkeley: University of California Press, 1966.

يركز فونتينروز في هذا العمل على نقد نظرية الأسطورة والطقس.

———. Orion: The Myth of the Hunter and the Huntress. University of California Publications: Classical Studies, 23. Berkeley: University of California Press, 1981.

دراسة لأساطير الصيد في الموروث الإغريقي مع تركيز خاص على أسطورة الصياد أوريون.

Forbes Irving, P. M. C. Metamorphosis in Greek Myths. Oxford: Clarendon Press, 1990.

دراسة جيدة عن أساطير التحولات.

Gentile, Bruno, and Giuseppe Paione, eds. Il Mito Greco: Atti del Convegno Internazionale (Urbino 7–12 maggio 1973). Rome: Edizioni dell' Ateneo and Bizzari, 1977.

أبحاث متعددة من قبل عدة باحثين عن الأساطير الإغريقية.

Gordon, R. L., ed. 1981. Myth, Religion and Society: Structuralist Essays by M. Detienne, L. Gernet, J.-P. Vernant, and P. Vidal-Naquet. Cambridge: Cambridge University Press; Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1981.

اثنتا عشرة مقالة عن الأساطير الإغريقية قدمها مجموعة من الباحثين الذين ينتمون لمدرسة باريس.

Graf, Fritz. Greek Mythology: An Introduction. Translated by Thomas Marier. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.

دراسة عن علاقة الأساطير الإغريقية بالاحتفالات والتاريخ والأدب.

Grant, Michael. Roman Myths. New York: Charles Scribner's Sons, 1971.

دراسة عن الأساطير الرومانية التى تتناول تاريخ إيطاليا وروما منذ وصول أينياس حتى عصر الجمهورية الرومانية.

Larson, Jennifer. Greek Nymphs: Myth, Cult, Lore. Oxford: Oxford University Press, 2001.

دراسة عن الحوريات فى الموروث الإغريقى ولا سيما الأسطورى.

Lefkowitz, Mary. Women in Greek Myth. London: Duckworth, 1986.

دراسة عن طريقة تصوير الإغريق للخبرات النسائية فى الأساطير (دراسة لا تنتمى للمذهب النسوى).

Littleton, C. Scott. The New Comparative Mythology: An Anthropological Assessment of the Theories of Georges Dumézil. Revised edition. Berkeley: University of California Press, 1973.

دراسة تقتفى أثر دوميزل Dumézil وفكره على مقارنة الأساطير للوصول لأصولها الهندأوربية.

Mayor, Adrienne. The First Fossil Hunters: Paleontology in Greek and Roman Times. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

مؤلف يناقش علاقة الحفريات القديمة وما اكتشف من عظام ضخمة بالكائنات العجيبة فى الأساطير الإغريقية.

Nagy, Gregory. Greek Mythology and Poetics. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990.

ثلاث عشرة مقالة تعالج موضوعات الأساطير الإغريقية والطقوس وفن الشعر مع التعرض للخلفيات الهندأوربية لهذه الموضوعات.

Nilsson, Martin P. The Mycenaean Origin of Greek Mythology. New York: W. W. Norton, 1965.

دراسة عن أثر الحضارة الموكينية أو حضارة عصر البرونز المتأخر على الأساطير الإغريقية، وعرض لأبرز الأماكن فى الأساطير الإغريقية التى كانت مراكز مهمة للحضارة الموكينية.

Penglase, Charles. Greek Myths and Mesopotamia: Parallels and Influence in the Homeric Hymns and Hesiod. London: Routledge, 1994.

دراسة تتطرق للتأثير الرافدى على الأساطير الإغريقية وخاصة الأدب المبكر.

Puhvel, Jaan. Comparative Mythology. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

دراسة تهتم بمقارنة الأساطير الإغريقية بمثيلاتها الهندأوربية، مرتب وفقا للمناطق الجغرافية والموضوعات.

Romm, James S. Edges of the Earth in Ancient Thought: Geography,

Exploration, and Fiction. Princeton, NJ: Princeton University Press. 1992.

دراسة عن المناطق النائية وسكانها فى الموروث الأسطورى اليونانى والرومانى.

Saïd, Suzanne. Approches de la mythologie grecque. Paris: Nathan, 1993.

مدخل عن الموضوعات الأسطورية ومصادرها وتفسير الأساطير الإغريقية.

Segal, Robert, introducer. In Quest of the Hero: Otto Rank, Lord Raglan, and Alan Dundes. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.

دراسة عن مواصفات البطل الأسطورى.

Seznec, Jean. The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art. Translated by Barbara Sessions. New York: Harper and Brothers, 1961.

دراسة بارزة عن انتقال الأساطير الكلاسيكية للعصور الوسطى وعصر النهضة وكيفية تفسيرها.

Sissa, Giulia, and Marcel Detienne. The Daily Life of the Greek Gods. Translated by Janet Lloyd. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.

دراسة عرقية للآلهة الإغريقية كما ظهرت فى الملاحم المبكرة.

Slater, Philip E. The Glory of Hera: Greek Mythology and the Greek Family. Boston: Beacon Press, 1968.

التفسير النفسى للأسطير الإغريقية وعلاقتها بدور الأسرة الإغريقية ووضعها.

Stafford, Emma. Worshipping Virtues: Personification and the Divine in Ancient Greece. London: Duckworth and the Classical Press of Wales, 2000.

دراسة عن تشخيص المعانى المجردة مثل ثيميس (النظام) فى الأساطير الإغريقية والعبادة والفن.

Tyrrell, Wm. Blake. Amazons: A Study in Athenian Mythmaking. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984.

دراسة تسلط الضوء على الأمازونيات والتصور عنهم فى الثقافة الأثينية.

Tyrell, Wm. Blake, and Frieda Brown. Athenian Myths and Institutions: Words in Action. New York: Oxford University Press, 1991.

مؤلف عن علاقة الأساطير الإغريقية بالثقافة فى مدينة أثينا.

Vernant, Jean Pierre. Myth and Thought among the Greeks. London: Routledge and Kegan Paul, 1983.

خمس عشرة مقالة عن الملامح المختلفة للأساطير الإغريقية والسمات الفكرية للإغريق.

———. Myth and Society in Ancient Greece. Translated by Janet Lloyd. New York: Zone Books, 1988.

تسع مقالات تتناول الأساطير والثقافة الإغريقية.

Veyne, Paul. Did the Greeks Believe in Their Myths? An Essay on the Constitutive Imagination. Translated by Paula Wissing. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

يجيب عن التساؤل المطروح حول اعتقاد الإغريق فى حقيقة ما يروونه من روايات أسطورية، ويبحث فى طبيعة الحقيقة عند الإغريق.

Vidal-Naquet, Pierre. The Black Hunter: Forms of Thought and Forms of Society in the Greek World. Translated by Andrew Szegedy-Maszak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986.

ست عشرة مقالة عن الأساطير الإغريقية وعلاقتها بالثقافة والمجتمع فى بلاد اليونان.

Von Hendy, Andrew. The Modern Construction of Myth. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

يحتوى هذا العمل على فصل عن النظريات الحديثة لعلم الأساطير.

West, M. L. The Hesiodic Catalogue of Women: Its Nature, Structure, and Origins. Oxford: Clarendon Press, 1985.

دراسة عن عمل هيسيودوس القيم "كتالوج النساء" والذى بقى لنا فى شكل شذرات.

———. The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth. Oxford: Clarendon Press, 1997.

دراسة مقارنة بين الأساطير الإغريقية والموروثات الأسطورية الخاصة بالأناضول والشرق الأدنى.

Wiseman, T. P. Remus: A Roman Myth. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

يركز على تطور أسطورة رومولوس وريموس وعلاقتها بالأيديولوجيا الرومانية.

مصادر غير مطبوعة تخص الأسطورة والفن

The Beazley Archive (http://www.beazley.ox.ac.uk).

Mythology in Classical Art. Sets I–III, each set containing 100 35 mm color slides.

Vendor: **“paintings (not sculpture) depicting scenes from Greek and Roman myth.”**

The Perseus Project Digital Library. Gregory Crane, editor-in-chief. Tufts University (http://www.perseus.tufts.edu).

Jocelyn Penny Small. **Sibyl: The Database of Classical Iconography**. CD-ROM (Windows). University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 1999.

Jon Solomon, ed. **Accessing Antiquity: The Computerization of Classical Studies**. Tucson: University of Arizona Press, 1993.